CRONICA ŞI VIAŢA ŞTIINŢIFICĂ

Expoziţii

Portretul în secolul al XIX-lea românesc, Sala Theodor Pallady, Biblioteca Academiei Române, 7–21 mai 2015

În elegantul spaţiu expoziţional al Bibliotecii Academiei Române, a fost organizată o prezentare de largă respiraţie a portretisticii din veacul al XIX-lea, în care au fost reunite picturi în ulei, acuarelă, miniaturi, desene în creion, cărbune și peniță, stampe și fotografii, toate provenind din bogata colecție a Cabinetului de Stampe și din patrimoniul Academiei. Era o ocazie unică de a fi văzute aceste piese de mare valoare care, în mare majoritate, nu au părăsit vreodată depozitele și sunt total necunoscute publicului larg, mai familiarizat cu picturile din expoziția permanentă a Galeriei de Artă Românească Modernă din Muzeul Național de Artă al României, decât cu acelea ale primei organizații savante a țării. Unele dintre ele, precum miniaturile și dagherotipurile, sunt foarte sensibile la factorii atmosferici și la manipulare, astfel că nu sunt scoase din sertarele lor decât arar, și doar pentru specialiștii ce fac cercetări în domeniu. În general, în muzeele noastre de artă, fotografia nu a fost încă validată între surorile ei de șevalet, aşa că, în cazul de față, am asistat la un act de pionierat, prin alăturarea trăsăturilor înaintașilor, imortalizate cu penelul sau condeiul și dăltița de gravură, de acelea obținute prin razele solare ce au impresionat suprafața fotosensibilă de pe un suport tratat în acest sens, fie el metal, hârtie sau sticlă.

La începutul secolului al XIX-lea, miniaturiștii aveau o deosebită căutare pentru realizarea portretelor protipendadei. Minusculele picturi executate în culori de apă pe o delicată folie de fildeș ce împrumuta nuanțele sale calde, de ivoriu, obrazului modelului cu sânge albastru, erau foarte apreciate de beneficiari. În societatea românească, arta de șevalet a pătruns și s-a răspândit destul de târziu, în primele trei decade ale veacului, comparativ cu restul Europei, unde era cunoscută de secole. Până atunci, zugrăvirea chipului era de neconceput altfel decât sub forma tabloului votiv, plasat pe peretele bisericii ctitorite de un principe sau de un boier ori negustor cu stare. Ce-i drept, domnitorii mai luminați, precum Constantin Brâncoveanu sau Dimitrie Cantemir și apoi unii dintre fanarioții ce le-au urmat pe tronurile Țărilor Române, aveau în palatele lor câte un tablou în care fuseseră imortalizați de vreun artist străin. Dar acestea erau doar excepţii la care elita ţării nu avea acces. Moda portretului „mobil", a aceluia ce putea fi purtat în buzunar sau aninat de un lanț ori prins ca o broșă, în piept, iar apoi a aceluia de mai mari dimensiuni, pictat în culori de ulei, încadrat într-o ramă cu ornamente aurite și panotat la loc de cinste în salonul locuinței, spre a fi văzut de toți oaspeții, a fost instituită de ofițerii imperiali ai armatei ruse ce au petrecut un timp mai lung sau mai scurt în Principatele Române, în funcție de durata campaniei contra Imperiului Otoman, dușmanul tradițional al țarilor.

Această preferinţă pentru imortalizarea trăsăturilor a făcut din aceste ținuturi o piață ideală pentru sumedenie de artiști itineranți, proveniți din Europa Centrală sau chiar mai de departe, din cea vestică (austrieci, maghiari, polonezi, italieni, germani, francezi). Mulți dintre ei erau în căutarea unor patroni generoşi pe care-i părăseau la scurt timp după ce le executau comenzile, prin care le satisfăceau vanitatea. Prea puţini au venit în aceste locuri cu intenţia fermă de a se stabili, iar rămânerea lor definitivă a fost doar rolul unei conjuncturi favorabile. Giovanni Schiavoni, Iosef August Schoefft, Miklos Barabás, Paulus Petrovits au stat un timp după care și-au continuat drumul ori s-au întors la casele lor. Unul dintre aceștia a avut inițiativa de a-și organiza o expoziţie de pictură într-o sală a Colegiului Sf. Sava, prima de acest fel din Bucureşti. Spirit practic şi modern, Schoefft a recurs la publicitate prin coloanele periodicului „Curierul

STUDII ŞI CERCET. IST. ART., ARTĂ PLASTICĂ, serie nouă, tom 5 (49), p. 215–243, Bucureşti, 2015

Românesc”, fapt ce a atras, cu singuranță, un numeros public, neobişnuit cu asemenea manifestări şi curios să vadă lucrările artistului peregrin[1].

Cei care au rămas au fost Henri de Mondonville, Niccolo Livaditti, Anton Chladek, Carol Wahlstein și Carol Pop de Szathmari. De la aceștia, ducându-și activitatea aici o perioadă îndelungată, s-au păstrat și cele mai multe lucrări care astăzi sunt mândria muzeelor și bibliotecilor.

Anton Chladek a fost unul dintre cei mai prolifici miniaturiști ai epocii iar în expoziția de față pot fi admirate multe dintre operele sale, precum *Sora artistului*, *Portret de bărbat* (Gheorghe Bibescu), *Bărbat cu pelerină*, *Pitarul Constantin Economu*, *Portretul unei doamne bătrâne*, *Autoportret*. Față de alte portrete, în care domina atenția pentru detaliile vestimentare în detrimentul celor fizionomice, în cel din urmă, artistul se dovedea un fin psiholog, redându-se ca un om al epocii sale, stăpânit de spiritul romantic, curios, neliniștit, ușor neglijent față de conveniențe, fiind descheiat la cămașă și neavând o legătură de gât, cum se cuvenea în societatea pentru care lucra. Cu obrazul său rubicond, proaspăt ras, ornat cu favoriți blonzi, la fel ca părul ondulat, și aruncând o privire pătrunzătoare, întrebătoare și puțin tristă, din ochii săi sinilii, larg deschiși, Chladek trimitea lumii contemporane și viitorimii un zâmbet discret, ușor ironic, abia schițat pe buzele cu un fin contur. Tot el este și autorul unor portrete de mari dimensiuni, în ulei, ce-i reprezintă pe cărturarii Ienăchiță și Alecu Văcărescu, tatăl și fiul, care nu-i putuseră poza pentru că trecuseră demult în lumea umbrelor, dar ale căror trăsături le-a preluat din tabloul votiv de pe peretele unui lăcaș de cult pe care ei îl ctitoriseră. Aceste cadre, la fel ca și acelea cu chipul tinerei doamne zâmbitoare, gătită în rochie roșie, și al bunicii cu turban alb și bogat șal de cașmir pe umeri, ce-și strânge, protector, nepoțica la piept – datorate penelului lui Schoefft –, decorează, în mod obișnuit, Clubul Academicienilor. Portretul Marițicăi Bibescu în costum de săteancă și învârtind la roata de tors, pictat de Constantin Lecca, sau acela al actorului Matei Millo de Niccolo Livaditti, provin de la Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”, care a fost și co-organizator al expoziției.

În periodicul „Albina Românească”, Gheorghe Asachi insera, în 1844, un material umoristic – poate chiar operă a propriului condei – în care, sub titlul: „Portretul damelor”[2], erau ironizate pretențiile de reprezentare ce le aveau cochetele epocii și avatarurile unui pictor ce trebuia sa se supună capriciilor acestora. Astfel, o doamnă din protipendada moldovenească, se arăta nehotărâtă asupra vestimentației și a bijuteriilor pe care să le poarte când poza, și fiind total lipsită de cultură plastică, presupunea că umbra de pe gât provenea dintr-o eroare a pictorului aflat în imposibilitate de a-i sesiza albeața pielii (fapt ce o făcea să intervină ea însăși asupra pânzei și să acopere cu cretă pata cea neagră!); de altfel, foarte mândră de proprii nuri, îi atrăgea mereu atenția artistului asupra delicateții gurii și a nasului, pe care alți confrați ai acestuia nu fuseseră în stare să i le sesizeze și o figuraseră, după părerea ei, ca pe o maimuță. Vizita unui admirator al doamnei, ce se dădea drept „cunoscător al artelor”, a agravat situația pentru că noul venit a început să-i facă diverse recomandări bietului plastician ce, în final, exasperat – dar și amuzat de ignoranța modelului și a anturajului acestuia – a decis să termine lucrarea fără a mai ține seama de realitate și spre a-i da deplină satisfacție beneficiarei, a înfrumusețat-o după voie, chiar dacă rezultatul era departe de a mai corespunde caracteristicilor fizionomice ale modelului.

Szathmari a fost un portretist cu mare căutare, atât ca miniaturist cât și ca executant de tablouri potrivite ca dimensiuni pentru expunere în salon. El se plia pe formulele consacrate în tehnica miniaturii și realiza portrete măgulitoare pentru membrii protipendadei: chipul frumoasei Marițica Bibescu, soția lui Gheorghe Bibescu Vodă, îmbrăcată în straie țărănești, dar cu o diademă de mare preț pe cap și o grea salbă cu trei șiraguri de galbeni împărătești la gât, acela al cumnatului ei, fratele mai mare al domnitorului în funcție, Barbu Știrbei – el însuși destinat a fi domnitor și patron generos al artistului. Un mare portret în ulei al Mariei Doamna[3], în aceeași ținută și poză, fiind doar modificat cadrul dintr-unul natural, cu o deschidere spre peisaj așa cum apărea în miniatură, într-unul de interior, cu o grea draperie de catifea grenat în fundal și înlocuirea izvorului cu pelerina de hermină așezată în dreapta, sub cotul nobilului model, se află în patrimoniul Muzeului Național de Istorie a României și a fost prezentat în expoziția: *Chipuri de altădată. Portretistica în secolul al XIX-lea românesc*, ce am organizat-o, în 1991, la acea instituție[4]. Deși nesemnat, portretul pe porțelan al Mariei Obrenovici, și ea înveșmântată în costum popular, ar putea să-i aparțină tot lui Szathmari: atât impostarea modelului, cât și detaliile foarte amănunțite ale costumului de sărbătoare al unei

[1] *Curierul Românesc*, nr. 26/8 mai 1836: „D. Șeft, zugrav, care, după o petrecere a sa în Italia și Paris, de 6 ani, viind în capitala noastră, a dat dovadă de penelul său cel plin de adevăr și expresie. Ca să nu rămâie necunoscute faptele sale celor ce se îndeletnicesc în aceasta și ca să dea un îndemn de critică folositoare amatorilor, face expoziție, îndestul de bogată și însemnătoare, a tuturor icoanelor sale, în sala cea mare a Colegiului Sf. Sava. Această sală se deschide astăzi și va fi slobodă intrarea la toți doritorii, în vreme de 10 zile, de la 11–6 ceasuri după prânz”.

[2] *Portretul damelor*, în *Albina Românească*, nr.79/joi 5 octomvrie 1844, p. 325–327.

[3] Muzeul Național de Istorie a României, inv. 66316.

[4] Adrian-Silvan Ionescu, *Portretistica în secolul al XIX-lea românescu*, în catalogul expoziției: *Chipuri de altădată. Portretistica în secolul al XIX-lea românescu*, Muzeul Național de Istorei a României, București, ianuarie – martie 1991, p. 6–7.



Fig. 1. Niccolo Livaditti, Matei Millo, ulei pe pânză.



Fig. 2. Iosef August Schoefft, Portret de femeie, ulei pe pânză.



Fig. 3. Anton Chladek, Gheorghe Bibescu, miniatură pe fildeș.



Fig. 4. Henri de Mondonville, Dionisie Fotino, miniatură pe fildeș.



Fig. 5. Anonim, Cleopatra Trubetskoi, crystoleum.



Fig. 6. C. P. de Szathmari, Alexandrina Gh. Manu (nasc. Cantacuzino), fotografie colorată pe hârtie cu sare.



Fig. 7. Anonim, Elena Niculescu Burchi, panotip.



Fig. 8. Anonim, Generalul Gheorghe Ghica-Deleni, fotografie colorată pe hârtie cu sare.

sătence bogate, seamănă izbitor cu acelea din miniatura mai sus amintită a soției principelui domnitor, datată 1845[5]. Mult timp după ce acest tip de portret de mici dimensiuni ieșise din modă, Szathmari a rămas tributar spiritului miniaturistic de tratare a trăsăturilor modelelor: în litografiile sau în pânzele de oarecare anvergură în care i-a reprezentat pe domnitorii țării sau pe alți beneficiari din elită, detaliul vestimentar sau accesoriile investiturii primau prin atenția detaliului în defavoarea analizei psihologice.

O noutate reprezintă și scoaterea la lumină a două caiete de schițe ale lui Constantin Lecca unde sunt adunate crochiurile pregătitoare pentru litografiile cu ofițerii proaspăt înființatei Miliții Pământene din Țara Românească și Moldova de la 1831: Alexandru Dimitrie Ghica, viitorul domnitor regulamentar, Constantin Paladi, Ioan Solomon, Toderiță Balș, Emanoil Băleanu, Ștefan Golescu etc. Este interesant de comparat desenul preliminar și stampa finală din care au dispărut anumite detalii sau au fost efectuate anumite segmentări ale pozei inițiale.

Este cazul să ne ocupăm în aceste rânduri de fotografie care, pentru prima dată, a fost inclusă în manifestarea de față, pe picior de egalitate, cu pictura și grafica.

În anul 1839, o nouă tehnică a artelor vizuale a apărut și a început să concureze producția miniaturiștilor: fotografia. Iar aceasta nu mai dădea posibilitatea de a minți rezultatul final prin intervenții spre modificarea vârstei sau ameliorarea trăsăturilor celui care poza. S-a păstrat până astăzi remarca pictorului Paul Delaroche la vederea primelor dagherotipii: „De astăzi pictura a murit!”[6]. *Dagherotipul* a revoluționat artele vizuale, datorită perfecțiunii detaliilor pe care nici un plastician nu le putea surprinde în totalitate.

Louis Jacques Mandé Daguerre, ce avea drept profesii inițiale pe acelea de pictor şi scenograf, autor de panorame şi proprietarul unei diorame de mare succes la Paris, a fost descoperitorul metodei de a surprinde o imagine unicat pe suprafața argintată a unei plăci de cupru – de unde și porecla ce a primit-o „oglinda cu memorie”. Într-o broşură, el a dat publicității complicatul procedeu pe care l-a oferit lumii întregi, fără nici un beneficiu (exceptând Anglia, pentru care a obținut un patent pe data de 14 august 1839, în conformitate cu care, orice subiect britanic trebuia să plătească o anumită sumă pentru folosirea dagherotipului). Broşura de şaptezeci şi două pagini, intitulată: *Historique et description des procédés de Daguerréotype et du Diorama*, tipărită pe 21 august 1839 de cumnatul său, Alphonse Giroux – care era şi producătorul aparatelor dagheriene – a cunoscut 30 de ediții[7] în decursul primului an şi a fost tradusă în opt limbi.[8]

La Biblioteca Academiei Române se păstrează această broşură ce poartă, pe două pagini, stampila Bibliotecii Colegiului Sf. Sava[9]. Din notițele de pe coperta a treia este peremptoriu că broşura a fost cumpărată de un român direct de la sursă: posesorul a scris de mână, în franceză, mai multe firme şi adrese utile pentru practicantul dagherotipiei.[10] Cel care o achiziționase voise să se asigure că deținea toate informațiile legate de executarea imaginilor dagheriene şi că, în eventualitatea că ar fi avut nevoie de ceva, să aibă la îndemână adresele de unde putea să-şi facă rost de materiale şi aparatură ori să-i dea unui terț indicațiile necesare în vederea procurării lor. În aceeaşi bibliotecă se păstrează încă o broşură a lui Daguerre, *Nouveau moyen de préparer la couche sensible des plaques destinées à recevoir les images photographiques*[11], apărută la Paris în 1844, ceea ce demonstrează interesul suscitat de această tehnică printre munteni.

Nu se cunosc, în Bucureşti, practicanți ai noii arte pentru intervalul 1840–1843, ceea ce însă nu exclude existența lor, fără însă a-şi fi făcut reclamă în vreun fel ori fără a fi făcut vreo cerere la oficialități care să se fi păstrat într-un dosar de arhivă. În primăvara anului din urmă, a apărut un prim anunț în paginile *Vestitorului Românesc* prin care amatorii erau invitați să-şi facă „portreturi Tagherotip (sic!) cu preț foarte cuviincios” la „madama” Wilhelmine Priz, ce-şi stabilise atelierul în casa pictorului Anton Chladek, pe Podul Mogoşoaiei[12]. Este uimitor că primul dagherotipist sosit în capitala Țării Românești a fost o femeie

---

[5] Ruxanda Beldiman, *Despre un portret al domniței Aglae Ghyka de Ernst Wilhelm Rietschel. Portrete de personalitâăți feminine din țările române în costume naționale la mijlocul secolului XIX*, în SCIA, Artă plastică, serie nouă, tom 2 (46)/2012, p. 147.

[6] Helmut Gernsheim, Alison Gernsheim, *The History of Photography*, Oxford University Press, London, New York, Toronto, 1955, p. 54; Brian Coe, *The Birth of Photography*, Spring Books, London, 1989, p. 17.

[7] Titlul integral este *Historique et description des procédés de Daguerréotype et du Diorama*, par Daguerre, Peintre, inventeur du Diorama, Officier de la Légion d'Honneur, membre de plusieurs Académies, etc., nouvelle edition, corrigée et augmentée du portrait de l'auteur, Paris (f.a.).

[8] Helmut Gernsheim, Alison Gernsheim, *op. cit.*, p. 55; Beaumont Newhall, *The History of Photography*, Little, Brown and Company, Boston, 1982, p. 25; Michel Frizot (editor), *A New History of Photography*, Könemann, Köln, 1998, p. 26.

[9] Cota II 46201.

[10] Adrian-Silvan Ionescu, *Fotografi itineranți europeni în ținuturile Românești (1840–1860)*, în Daniela Bușă, Ileana Căzan (coordonatori), *Curente ideologice și instituțiile statului modern – secolele XVIII–XX. Modelul european și spațiul românesc*, București, 2007, p. 229–230.

[11] Cota II 46170.

[12] *Vestitorul Românesc*, nr. 23/vineri 19 martie 1843: „Madama Vilhelmine Priz, arată înaltei nobilimi și Cinst. public că a sosit în Capitală și se recomandează precum că face portreturi tag[h]erotip cu un prețu foarte cuviincios. Doritorii să îndreptează pe

ştiut fiind că, în acea epocă, femeile nu prea erau angajate în activităţi lucrative, în afara acelora de marşande de modă[13]. După câteva zile însă, doamna Priz şi-a schimbat adresa mutându-se pe Uliţa Franceză[14].

Aşa cum luarea unui portret de către un pictor peregrin în mediul rural era foarte dificilă iar cei aleşi drept model se opuneau cu obstinaţie să pozeze, de teamă să nu le fie furat sufletul tot la fel s-a întâmplat şi cu produsul camerei obscure, aşa cum menţiona medicul francez Eugène Leger, în memoriile sale: „Pentru un ţăran (...), fotografia este mare magie şi chiar printre oamenii luminaţi sunt încă destui care nu sunt prea convinşi că diavolul nu şi-a băgat coada acolo”[15]. Dar, printre membrii elevaţi al înaltei societăţi, portretul dagherotipic era un obiect familiar, preţuit şi dorit, cu atât mai mult cu cât aparţinea unei rude dragi a cărei amintire o păstra cu fidelitatea „oglinda cu memorie”. În corespondenţa în franceză dintre tinerele Catinca Golescu, Felicia Racoviţă şi Alexandrina Magheru, datând din toamna furtunosului an 1848, se făcea adesea referire la dagheritipuri. Astfel, pe 26 septembrie, Felicia Racoviţă îi solicită Catincăi să facă economii pentru a-şi permite să comande un portret colectiv în care să se regăsească atât chipul destinatarei cât şi acela al bunicii, Zinca Golescu, şi al fiilor săi, unchii expeditoarei: „(...) Dragă Catinca, vreau să îţi cer o favoare : trebuie să te abţii de la toate plăcerile, de la toate inutilităţile care te-ar costa bani, şi aceasta de dragul meu, pentru a putea face într-o singură imagine portretul tău, acela al bunicii şi al unchilor mei în Dagherotip, şi să mi-l trimiţi cât mai curând posibil; este cea mai mare bucurie pe care mi-ai putea-o face şi o pretind de la tine; ştiu că îţi lipsesc banii dar spune-i unchiului meu Nicolae [Golescu] că îngenunchiez în faţa lui pentru a-i cere această favoare[;] spune-i să sacrifice una dintre bijuteriile sale de la vestă, are atâtea, şi aceasta mă va face aproape fericită. Aş dori să am portretele tuturor prietenilor noştri dar ar necesita prea mult (...)[16]. Peste aproape două luni, pe 22 noiembrie, Alexandrina Magheru dorind să-i facă o plăcere Catincăi Golescu, a executat o schiţă după un dagherotip şi după o pictură ce-i reprezenta pe fraţii Goleşti, ambele aflate la conacul unde expeditoarea se retrăsese pentru a ierna: „(...) Am încercat să fac un crochiu cu Nenea Ştefan [Golescu] după un dagherotip care nu era prea asemănător, şi chiar dacă nu este prea bun, ţi-l trimit căci ştiu că-ţi va face plăcere. Am luat cu noi frumosul portret al lui Nenea Nicolae [Golescu] făcut de Rosenthal şi pe cel al lui Nenea Ştefan care era la Belvedere astfel că, deşi absenţi, dragii noştri unchi sunt mereu sub ochii noştri. Voi încerca să fac o copie şi, dacă reuşesc, ţi-o voi trimite (...)”[17].

Este greu de precizat care dintre portretele dagheritipice, aflate în colecțiile Cabinetului de Stampe al Bibliotecii Academiei Române, au fost executate în țară sau în străinătate. Este sigur că Nicolae Bălcescu și-a luat portretul la Paris, în 1851[18], la fel și Hermiona Asachi, fiica marelui cărturar moldovean și soția celebrului scriitor, profesor și om politic francez Edgar Quinet, un mare admirator și prieten al românilor.

Închise în casetele lor din piele sau catifea, imaginile cu ramă din metal galben, semănau foarte mult cu miniatura, pe care au înlocuit-o încet-încet, mai ales, atunci când era aplicată și puțină culoare pe buzele, în obrajii și pe mâinile modelului iar nuanțele aurii erau rezervate pentru lanțul de ceas, brățările și celelalte bijuterii ce puteau certifica averea și statutul înalt al acestuia. Culorile erau așternute cu pensule foarte fine, printr-o ușoară atingere sau mai degrabă printr-o tamponare, spre a nu deteriora amalgamul de argint și mercur din care era compusă imaginea[19].

Asemănătoare, ca aspect, dagherotipiei a fost ambrotipia ce se baza pe principiul clișeului pe suport de sticlă acoperit cu colodiu. Și ea era tot o imagine unicat fiind, de fapt, chiar negativul ce, pentru a căpăta aspectul unui pozitiv, era suprapus pe un fond negru ce putea fi catifea, pluș, ori alt material textil, hârtie sau chiar un strat de vernis, după care era închis într-o casetă identică aceleia de dagherotip drept care uneori chiar trecea în ochii necunoscătorilor și spre beneficiul fotografilor care-l vindeau cu preț incomparabil mai ridicat, speculând ignoranța clientelei. Ca și degherotipul, *ambrotipul* putea fi colorat cu acuarelă în zonele ce se pretau la aceasta (obraji, buze, ochi, ornamente ale veșmântului). Mai mult de atât, printr-o metodă

podul Mogoşoaei lângă biserica cu Bradu, în casele D. Chladek”; vezi şi George Potra, *Aspecte din istoricul fotografiei în România*, *op. cit*., p. 576; idem, *Fotografia şi vechii fotografi*, *op. cit*., p. 427; Constantin Săvulescu, *Cronologia ilustrată a fotografiei din România. Perioada 1834–1916*, Asociaţia Artiştilor Fotografi, Bucureşti, 1985, p. 7; Emanuel Bădescu, *Fotografii Bucureştilor (1843–1866)*, în volumul *Bucureştii în imagini în vremea lui Carol I*, Bucureşti, 2006, vol. I, p. 29–30.

13 Adrian-Silvan Ionescu, *Modă şi societate urbană în România epocii moderne*, Bucureşti, 2006, p. 468–470.

14 „Vestitorul Românesc”, nr. 25/ Vineri 26 martie 1843: „Madama Vilhelmine Priz arată Înaltei nobilimi şi Cinst. Public că a sosit în Capitală şi se recomandează precum că face portreturi tag[h]erotip cu un preţu foarte cuvincios. Doritorii să îndreptează în uliţa franţuzească, la prăvălia D. Fal”.

15 Le Docteur Eugène Leger, *Trois mois de sejour en Moldavie*, Paris, 1861, p. 106.

16 Direcţia Judeţeană Dolj a Arhivelor Naţionale, Fond Gheorghe Magheru, pachet XXXVI bis, scrisoarea 27, fila 1; Adrian-Silvan Ionescu, *Viaţa mondenă a societăţii bucureştene în timpul şi după revoluţia de la 1848*, *Muzeul Naţional*, XI/1999, p. 45–46.

17 Direcţia Judeţeană Dolj a Arhivelor Naţionale, Fond Gheorghe Magheru, pachet XXXVI bis, scrisoarea 19, fila 1; Adrian-Silvan Ionescu, *Viaţa mondenă...*, p. 46.

18 Elena Ciornea, *Un portret necunoscut al lui Nicolae Bălcescu*, în *Studii şi cercetări de bibliologie*, nr. 1/1955, p. 288–291.

19 Janet E. Buerger, *French Daguerreotypes*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1989, p. 115–121, 150–163.

simplă decoperită de fotograful John Urie din Glasgow, putea fi obținută iluzia tridimensionalității prin aplicarea vernisului sau a textilei negre pe partea opusă stratului de preparație în care se formase imaginea și plasarea acesteia din urmă cu fața în sus în casetă[20]. Spre a fi evitate eventualele deteriorări, aceasta era acoperită, pentru protecție, cu altă bucată de sticlă.

Calotipia – adică procedeul negativ-pozitiv pe suport de hârtie, poreclit și „pictura soarelui" – nu s-a bucurat de aceeași răspândire ca dagherotipia pentru obținerea portretelor, ea fiind preferată pentru peisaje și monumente de arhitectură.

La noi, un caz special de portretist amator din înalta societate care a folosit calotipia, a fost acela al marelui logofăt moldovean Constantin Sturza-Scheianu care, pasionat de noua artă, a imortalizat pe clieșul de hârtie chipurile unor prieteni, rude sau personaje emblematice ale vremii precum Catinca Cantacuzion, Safta Paladi, Theodor Ghica-Deleanu, poetul Vasile Alecsandri, medicul militar Iacob Czihac, celebrul șef de taraf Barbu Lăutaru și moașa Chira Fotini.[21]

Copiile erau executate pe hârtie tratată cu sare ce dădea un aspect mat imaginii. În primii ani după impunerea metodei clișeului de sticlă acoperit cu colodiu umed, dat publicității de Frederick Scott Archer în 1851, hârtia cu sare a continuat să fie folosită pentru copii. Aceasta dădea posibilitatea fotografului să coloreze cu acuarelă portretele pe care le oferea beneficiarilor care-i vizitaseră studioul. Există multe exemple în acest sens, precum chipul delicat al Alexandrinei Gh. Manu ce i-a pozat lui Szathmari - al cărui nume este imprimat în timbru sec, în stânga modelului -, acela al Ceciliei D. Bărcănescu, al Zoei Golescu, al generalului Gheorghe Ghica-Deleni, al lui Gheorghe Filipescu strâns în ulancă de ofițer din Regimentul 1 lăncieri, al oamenilor politici Anastase Panu și Mihail Kogălniceanu. Ochii albaștri, obrajii îmbujorați, nasturi și fireturi aurii, paspoale, lampasuri, manșete și gulere roșii de uniformă, dantele și panglici de mătase albastră, ornamente ale fotoliului sau draperiei și peisajul invadat de verdeață din spatele modelului căpătau nuanțele firești necesare redării mult râvnitului mimesis. În suita de portrete militare realizată de Szathmari în timpul Campaniei Dunărene a războiului rus-otoman din 1853–1854, prelungit apoi cu faza din Crimeea – ce a dat și numele acestei conflagrații de proporții europene – există câteva pe care maestrul fotograf le-a înobilat cu tușe de acuarelă. Așa este portretul generalului locotenent Engelhart, al altor doi generali ruși și a trei generali cesaro-crăiești, cu mustăți blonde ori castanii și chipuri rubiconde[22]. Se mai păstrează și un mare portret al domnitorulul Carol I peste care pictorul-fotograf a intervenit cu tonuri de acuarelă – dar acesta nu a fost inclus în expoziție fiind descoperit ulterior de subsemnatul în colecțiile Cabinetului de Stampe. Comparând aceste lucrări din mijlocul deceniului al șaselea al veacului cu miniaturile executate cu 20 de ani mai înainte se pot constata mari similitudini: aceeași impostare a modelului, aceeași propensiune pentru detalii, aceleași nuanțe intense, proaspete, aplicate pe veșminte și ornamente. Singura diferență era că artistul nu mai trebuia să piardă timpul cu desenarea trăsăturilor modelului deoarece acestea erau surprinse, impecabil, de obiectivul aparatului fotografic, ce excludea cu totul lipsa asemănării sau a atitudinii firești a celui portretizat. Imprimate mai palid pe coala de hârtie tratată cu sare, fotografiile erau transformate, cu mare ușurință, în veritabile picturi atunci când era așternută culoarea de apă iar conturul fotografiei era estompat până la dispariție de penelul artistului.

Un alt procedeu prin care imaginea fotografică primea culoare și căpăta un aspect vitros, augmentând volumetria, era cel numit *crystoleum*. Erau necesare mai multe bucăți de sticlă subțire pe care se aplicau nuanțele de ulei în spatele stratului impresionat fotografic sau peste fotografia în nuanțe acromatice, imprimată pe hârtia albuminată, era suprapusă o peliculă ce repeta imaginea și pe care se aplica pigmentul[23]. În expoziția de față, portretul Cleopatrei Trubetzkoi și al câtorva înalți ierarhi ai bisericii ortodoxe au fost executate în această tehnică laborioasă, pretențioasă, dar recompensantă pentru beneficiar.

O altă metodă agreată de fotografi ca și de modele era *panotipia* care presupunea transferarea unui pozitiv obținut pe placa de sticlă tratată cu colodiu umed bogat în alcool pentru ca pelicula impresionată să se desprindă ușor de pe suport și să fie aplicată pe o pânză cerată[24]. Rezultatul era o imagine cu înalte efecte picturale de clar-obscur, amintind de operele maeștrilor manieriști ai penelului – Elena Niculescu-Burchi

[20] John Hannavy, *Case Histories. The Presentation of the Victorian Photographic Portrait 1840–1875*, Antique Collectors Club, Ltd., Woodbridge, Suffolk, 2005, p. 44–45.

[21] Petre Costinescu, Leonid Buzoianu, Emanoil Bădescu, *Constantin Sturza-Scheianu și începuturile fotografiei în Principate: calotipia*, în *Revista Muzeelor și Monumentelor – Muzee* nr. 5/1984, p. 64–71; Petre Costinescu, *Constantin Sturza-Scheianu, Romanian Calotypist*, în „History of Photography", vol. 11, no. 3/July-September 1987, p. 247–254; Adrian-Silvan Ionescu, *Fotografi itineranți europeni...*, p. 226–228.

[22] Adrian-Silvan Ionescu, *Cruce și semilună. Războiul ruso-turc din 1853–1854 în chipuri și imagini*, 2001, p. 160; idem, *Szathmari, War Photographer*, în Adrian-Silvan Ionescu (coordonator), *Războiul Crimeii. 150 de ani de la încheiere*, 2006, p. 220, 231, 233.

[23] Anne Cartier-Bresson (coordonator), *Le vocabulaire technique de la photographie*, Marval/Paris Musées, Paris, 2008, p. 100–101.

[24] *Ibidem*, p. 41–43.

învăluită în prețiosul ei șal de cașmir, Efrem Ghermani, portretul doamnei în rochia cu crinolină sau al mamei cu fiul ei ce ține în mână o carte, sunt doar câteva exemple în acest sens.

Dagherotipia, calotipia, ambrotipia, panotipia și crystoleum – cunoscut și sub alte denumiri precum halotipie, ivoritipie sau fotominiatură – au premers ori au coexistat, un timp, cu fotografia cu colodiu umed din care, ultimele trei chiar proveneau. Ele au fost doar variante, ceva mai laborioase și mai scumpe, ale fotografiei ce, prin dimensiunea standardizată carte de vizită, a făcut epocă și a cucerit preferința publicului pentru mai mult de o jumătate de secol.

Un frumos și util catalog, cu ilustrații color și biografii ale plasticienilor prezenți pe simeze, a fost editat cu acest prilej. De coordonarea lui, ca și a expoziției, s-a ocupat Cătălina Macovei, șefa Cabinetului de Stampe, care a redactat și o parte din fișele de lucrări, în vreme ce altele au fost făcute de Alina Popescu, Anca Vitan, Natalia Bangălă, iar fotografiile autorului, Sorin Chițu.

Domnitori, boieri veliți cu capul acoperit de ișlic, domnițe și jupânese, ofițeri din Miliția Pământeană fondată la 1830 sau generali aureolați de glorie pe câmpurile de luptă ale Războiului Independenței, oameni politici sau mondeni, artiști, literați sau prelați – o desfășurare de chipuri nobile și sentimentale – au privit spre noi, timp de două săptămâni, din negura timpului și din cadrul strâmt al ramei, în expoziția: *Portretul în secolul al XIX-lea românesc*.

Adrian-Silvan Ionescu

Salt & Silver. Early Photography 1840–1860, Tate Britain, Londra, 25 febr. – 7 iunie 2015

La Tate Britain, a fost deschisă o expoziție deosebit de interesantă, intitulată *Salt & Silver. Early Photography 1840–1860*, care conține piese rare din colecția constituită la Wilson Centre for Photography. Având valoarea – și fragilitatea – incunabulelor din secolul al XV-lea, aceste imagini sunt investite cu înalte calități estetice mult înainte ca fotografia profesionistă să impună rețetele sigure de cadrare și ecleraj care satisfăceau pe deplin clientela, dar conduceau la o plicticoasă stereotipie. Aceasta este prima manifestare de proporții organizată în Regatul Unit al Marii Britanii, în care sunt adunate exponate imprimate pe hârtie prin intermediul sărurilor de argint. Pe simeză, au fost adunate un număr de 90 de imagini cu tematică diferită: peisaje urbane sau rurale, monumente de arhitectură antică ori contemporană, portrete, naturi statice și compoziții cu personaje. Titlul sună familiar cercetătorilor acestui domeniu deoarece pare a fi o parafrază la o altă expoziție, organizată de Agfa Foto-Historama din Köln, în 1989, cu ocazia celebrării unui secol și jumătate de la inventarea fotografiei, însoțită de un monumental catalog: *Silber und Salz*[1].

La începutul anului 1839, s-a declanșat competiția pentru validarea primatului în privința descoperirii procedeelor de surprindere a unei imagini prin intermediul aparatelor optice și al substanțelor fotosensibile. Cei doi concurenți erau francezul Louis Jacques Mandé Daguerre și britanicul William Henry Fox Talbot. Procedeele celor doi erau cu totul diferite: Daguerre folosea o placă de cupru cu o față argintată pe care aplica sărurile de argint și obținea o imagine unicat, de o deosebită claritate, în vreme ce Talbot folosea hârtia ca suport pentru aceleași substanțe sensibile la lumină, dar rezulta un negativ pe care îl putea, practic, multiplica la infinit. Dezavantajul consta în faptul că imaginea pe hârtie era destul de neclară din cauza texturii pastei de celuloză. Însă tocmai această neclaritate îi conferea deosebite calități picturale. În vreme ce metoda lui Daguerre s-a demodat relativ repede – în circa o decadă (exceptând Statele Unite, unde a mai dăinuit încă 10 ani, până în timpul Războiului Civil) – calotipia, cum a fost numită cea a lui Talbot, a stat la baza principiului general folosit în fotografie (negativ/pozitiv) indiferent de suportul pe care era aplicată substanța fotosensibilă (hârtie, sticlă, peliculă de celuloid), până la apariția tehnicii digitale a zilelor noastre.

Talbot muia o coală de hârtie într-o soluție de iodură de argint care o făcea fotosensibilă, după care o plasa în camera obscură, o expunea, developa negativul și, după spălare și uscare, îl ungea cu grăsime pentru a deveni transparent. Acest clișeu îl suprapunea, într-o ramă de lemn, pe o altă coală de hârtie senzibilizată identic și îl expunea timp îndelungat la raze solare obținând pozitivul dorit.

Între piesele selectate din opera lui Talbot, în prezentarea de față figura bustul lui Patrocle – una dintre primele încercări ale inventatorului, folosind acest mulaj din propria colecție pentru faptul că... stătea nemișcat, iar ipsosul alb din care era turnat îi oferea luminiozitatea necesară insuficientei sensibilități a clișeului de hârtie. Tot din perioada experimentelor proveneau și naturile statice formate din porțelanuri sau

[1] Bodo von Dewits, Reinhard Matz (editori), *Silber und Salz. Zur Frühzeit der Photographie im deutschen Sprachraum 1839–1860*, Köln und Heidelberg, 1989.

cristaluri aranjate pe rafturile unui bufet. Iubitor al naturii, Talbot şi-a scos aparatul în parcul reşedinţei sale de la Lacock Abbey şi s-a apucat să „portretizeze" arbori: un măreţ ulm a fost, multă vreme, mândria portofoliului său – fotografiat de la nivelul de călcare, trunchiul căpăta o deosebită monumentalitate, decupându-se pe înaltul cerului (Fig. 1). Deşi erau mai dificil de realizat din cauza imposibilităţii păstrării imobilităţii în timpul îndelungat al expunerii, totuşi a abordat şi compoziţiile cu personaje, precum *Vânzătorii de fructe*, unde câţiva servitori au fost aranjaţi în poziţii elocvente pentru activitatea lor. Aceasta a fost lucrată în colaborare cu învăţăcelul său, reverendul Calvert Richard Jones. Regizarea scenei dura mult şi trebuia să se apeleze la tot felul de subterfugii pentru a evita mişcarea inerentă a membrelor şi capetelor modelelor în intervalul celor câteva interminabile secunde sau chiar minute cât obiectivul era deschis. Astfel, este lesne de înţeles de ce erau preferate peisajele din parcul de pe domeniul său. Într-o cadră a fost imortalizată *Vechea sacristie* de la Lacock Abbey (Fig. 2), cu zidurile invadate de iederă şi, sub o arcadă, aşezat comod pe o laviţă de piatră, cu redingota sa neagră şi ţilindrul înalt pe cap, apare reverendul Jones, prietenul şi discipolul proprietarului, devenind el însuşi talentat fotograf. O imagine iconică pentru creaţia lui Talbot este *Coloana lui Nelson în construcţie*, *Trafalgar Square*, în care calităţile plastice se împletesc cu acelea documentare: spaţiul din jurul şantierului este înconjurat cu nişte panouri pe care au fost lipite afişe ce făceau reclamă la diverse spectacole de teatru şi circ ce au putut da indicii preţioase în privinţa datei când a fost luată fotografia, în prima săptămână a lunii aprilie 1844. O schelă se ridica în jurul postamentul coloanei ce ieşea din cadru şi părea violent retezată de marginea de sus a fotografiei. Turnul elegant al bisericii St. Martin-in-the-Fields, aflat în plan secund, creează, prin pâclă, un judicios rapel la verticalitatea fusului canelat ce reprezintă principalul motiv al imaginii.



Fig. 1. William Henry Fox Talbot, *Marele ulm de la Lacock Abbey*, 1843–45, Wilson Center for Photography.

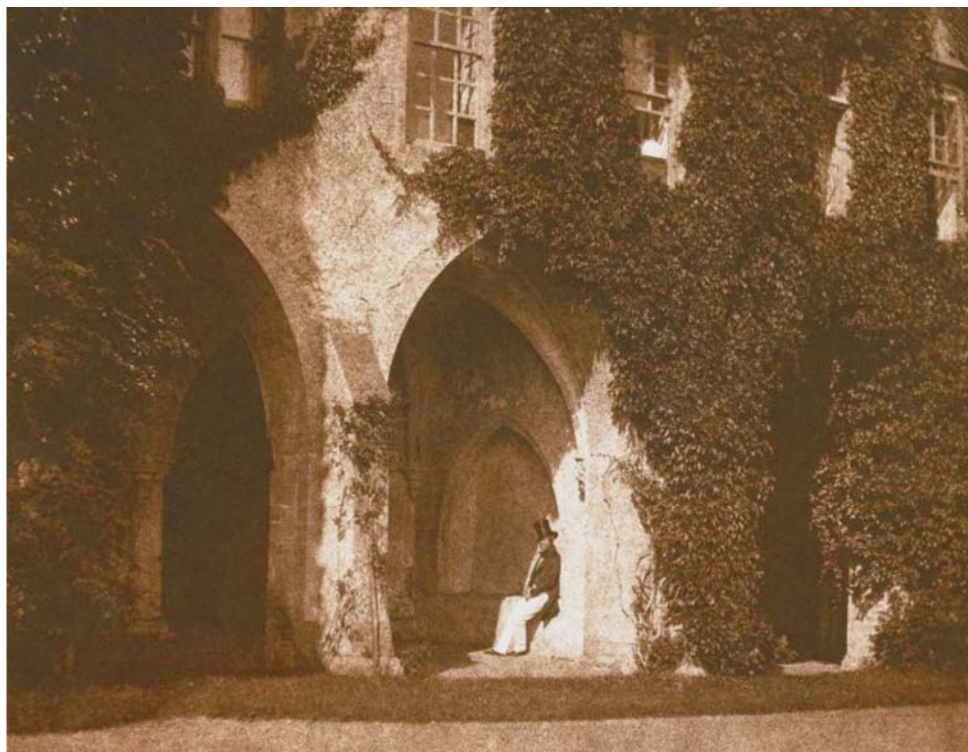


Fig. 2. William Henry Fox Talbot, *Vechea sacristie*, *Lacock Abbey*, 1843, Wilson Center for Photography.

De multe ori, din cauza condițiilor atmosferice neprielnice, rezultatul era foarte palid, conturele insesizabile și contrastele aproape inexistente. În corespondența sa – publicată de ilustrul profesor Larry J. Schaaf – Talbot preciza când a avut o zi însorită ce i-a permis sa ia poze bune și când a trebuit să-și întrerupă activitatea pentru mai mult timp din cauza averselor. În vara lui 1843, a făcut o călătorie în Franța pentru a strânge material în vederea publicării *Creionului Naturii*, opera sa capitală prin care intenționa să-și promoveze tehnica. Dar a avut neșansa ca vremea să fie foarte nefavorabilă: la Chambord a fost furtună și cadrele luate acolo au ieșit întunecate, fapt ce a făcut-o pe energica sa mamă să-l critice aspru că nu a așteptat mai multe zile până să se oprească intemperiile, așa cum ar fi făcut un artist, dar el era, în opinia ei, doar un amator.

Realitatea este că primii practicanți ai fotografiei au fost amatori cu diverse profesii (pictori, avocați, clerici, ingineri, oameni de știință – chimiști, fizicieni, matematicieni, biologi, geologi și arheologi), care luau imagini doar pentru propria plăcere. În unele cazuri, dintre ei s-au desprins unii care și-au abandonat cariera inițială și s-au dedicat integral fotografiei pe care au practicat-o mai apoi ca profesioniști de prestigiu precum, Gustave le Gray, Henri le Secq, Roger Fenton, Edouard Baldus, Maxime du Camp, Nadar, James Robertson, David Octavius Hill, Félix Teynard, Charles Marville etc.

Portretele erau greu de obținut pe clişeele de hârtie care nu aveau claritatea perfectă a dagherotipului, așa că portretiștii profesioniști nu erau interesați de această tehnică. În schimb, a fost apreciată pentru calitățile ei picturale și a fost adoptată pentru luarea peisajelor și adesea era folosită ca *memmento* de călătorie. Mulți gentlemeni luau cu ei aparatul când porneau în obligatoriul Grand Tour european, iar unii ajungeau chiar mai departe, în Orient, până în Indii.

Într-o anumită măsură, calotipia a fost, până la un punct, o preocupare „de familie" pentru că doi apropiați ai lui Talbot au fost unii dintre primi fotografi ce i-au întrebuinţat metoda. Unul dintre ei a fost John Dillwyn Llewelyn, cumnatul lui Talbot, căsătorit cu vara acestuia, Emma Thomasina Talbot. Inițial, acesta folosise dagherotipul, care-i oferea precizie şi claritate, dar, din 1843, a adoptat calotipul. Botanist pasionat, a fost atras, în special, de natură, astfel că motivele sale preferate au fost peisajele, arborii uriaşi, stâncile din Cornwall, dar şi scene de gen (familia adunată la masă sau făcându-şi siesta în parc ori conversând). Celălalt, Nevil Story Maskelyne, era ginerele lui Llewelyn. Studiase matematicile, chimia şi dreptul şi a predat chimia experimentală şi mineralogia la Oxford până ce, în 1857, a devenit custodele secției de minerale de la British Museum. L-a cunoscut şi s-a împrietenit cu Talbot în 1850, anul căsătoriei sale cu Thereza Mary Dillwyn. Subiectele sale favorite au fost marinele, porturile şi satele pescăreşti din Țara Galilor. A abordat însă şi portretul – în special, chipurile colegilor de catedră – şi scenele de gen cu

membri ai familiei. Reverendul Calvert Richard Jones, prieten al lui Talbot şi al lui Llewelyn, a întreprins o excursie în Italia şi în Malta, în 1845–1846, făcând fotografii cu porturi, corăbii şi monumente de arhitectură anitcă, precum Colisseumul, pe care intenţiona să le publice într-un album multiplicat în stabilimentul lui Talbot de la Reading. Dar, colaborarea lor nu a reuşit şi atunci a comercializat, pe cont propriu, fotografii colorate de mână din suita făcută în timpul voiajului.

Dar realizările cele mai spectaculoase în domeniul calotipiei apar în Scoția, la Edinburgh, şi sunt rezultatul colaborării dintre un plastician, pictorul David Octavius Hill, şi un fotograf profesionist, Robert Adamson. În 1843, tânărul Adamson deschisese un studio pentru portrete. După ce Biserica Liberă a Scoției se rupsese de cea anglicană, în urma unei mari adunări a reprezentanților celei dintâi, pictorului David Octavius Hill îi este comandată o amplă compoziție în care să fie imortalizat acest eveniment. Era vorba de câteva sute de portrete pe care trebuia să le includă în acea pânză de mari dimensiuni. Artistul fusese prezent la acea adunare ecleziastică şi, entuziasmat, făcuse mai multe schițe cu chipurile unora dintre participanți dar, numărul acestora fiind atât de mare şi desenarea după natură necesitând un volum de muncă uriaş şi timp îndelungat pentru a aduna toate portretele necesare, a apelat la serviciile lui Adamson pentru a le surprinde trăsăturile prin intermediul fotografiei, mijloc mult mai uşor, mai rapid şi mai sigur decât creionarea lor pe viu. Au executat împreună portrete foarte inspirate, fie singulare, fie de grup, excelent compuse şi foarte expresive. Imaginile erau semnate de amândoi: „Executed by R. Adamson under the artistic direction of D.O.Hill”. Hill avea un simț deosebit al aranjării modelelor în poză şi, în mod special, al grupurilor. Toate pozele erau luate în exterior, iar modelul stătea nemişcat timp de 1–2 minute în plin soare. Pornind de la aceste imagini, Hill a inclus fiecare chip în marea compoziție în ulei cu dimensiunile 147 × 353 cm, intitulată: *Semnarea actului de demisie*, la care a lucrat aproape tot restul vieții, terminând-o în 1866.

Cei doi nu s-au limitat doar la portretele clericilor, ci şi-au extins interesul spre chipurile oamenilor simpli, pescari, zidari, ţărani, cimpoieri şi nobili de țară în costume tradiționale. Au făcut multe excursii în mediul rural, unde îşi găseau modelele. În 1844, periodicele anunțau pregătirea câtorva albume cu fotografii datorate celor doi: *The Fishermen and Women of the Firth of Forth* (Pescari şi femei din Firth of Forth), *Highland Character and Costume* (Tipuri şi costume din Highland), *The Architecture of Edinburgh and of Glasgow* (Arhitectura din Edinburgh şi din Glasgow), *Old Castles and Abbeys in Scotland* (Vechi castele şi mănăstiri din Scoția), *Portraits of Distinguished Scotchmen* (Portrete ale scoțienilor distinşi).

În satul pescăresc Newhaven din Firth of Forth au luat 130 de imagini pline de naturalețe, fără a încerca să impună o poză anume pescarilor şi soțiilor acestora, ci lăsându-le libertatea să adopte atitudini normale, lipsite de emfază. Mai multe compoziții cu pescari sau cu femei din acel sat, adunate la clacă, împletind coşuri ori cosând, au figurat în expoziție (Fig. 3).



Fig. 3. David Octavius Hill şi Robert Adamson, *Cinci femei de pescari din Newhaven*, circa 1844, Wilson Center for Photography.



Fig. 4. Roger Fenton, *Cantiniera*, 1855, Wilson Center for Photography.

Pozitivul copiat pe hârtie cu sare a fost utilizat și după apariția clișeului de sticlă, acoperit cu colodiu umed. Roger Fenton a fost în Crimeea, în 1855, și a documentat evoluția trupelor aliate franco-anglo-otomane care luptau cu armatele țarului Nicolae I la Sevastopol, înscriindu-și numele ca pionier al reportajului de front, alături de Carol Pop de Szathmari. În expoziție au putut fi văzute portretele feldmareșalului Lord Raglan, a câtorva ofițeri inferiori britanici, a unor războinici croați și al unei frumoase cantiniere franceze (Fig. 4), alături de imagini plonjante luate asupra Golfului Balaclava, baza de aprovizionare a aliaților. Alt reporter în timpul aceluiași conflict menit a rezolva Chestiunea Orientală a fost James Robertson, gravorul șef al Monetăriei Imperiale de la Constantinopol. Pe lângă cadrele cu fortificații, el a făcut lungi călătorii în Egipt și Grecia, imortalizând piramidele și alte monumente ale Antichității (Fig. 5). Arheologul franco-american John B. Greene a făcut o excursie pe Nil în 1853, luând imagini cu malurile fluviului, cu sculpturile și edificiile impozante ce datau din vremea faraonilor. A executat 200 de negative pe hârtie. Alte cadre cu antichități egiptene provin din suita executată de Maxime Du Camp pentru albumul: *Egypte*, *Nubie*, *Palestine et Syrie: dessins photographiques recueillis pendant les années 1849*, *1850 et 1851*, multiplicat în imprimeria din Lille a lui Louis-Désiré Blanquart-Évrard. Du Camp pornise în luna noiembrie 1849, împreună cu scriitorul Gustave Flaubert, într-o misiune arheologică, sub auspiciile Ministerului Instrucțiunii Publice al Franței, urmând traseul lui Champollion și fotografiind toate monumentele de la Luxor la Abu Simbel. Au fost executate 200 de negative pe hârtie din care, pentru album, au fost selectate 125 de imagini, însoțite de scurte texte explicative. Auguste Salzmann a făcut, de asemenea, călătorii în Insula Rhodos și la Ierusalim, de unde a revenit cu o bogată colecție de clișee pe hârtie,

valorificate prin publicarea în albumul: *Jérusalem: époques judaïque*, *romaine*, *chrétienne*, *arabe*, în stabilimentul lui Blanquart-Évrard.



Fig. 5. James Robertson și Felice Beato, *Piramide la Gizeh*, 1857, Wilson Center for Photography.

Este știut că fii lui Victor Hugo, Charles și François-Victor, erau atrași de fotografie și au executat mai multe portrete ale părintelui lor când se afla autoexilat în Insula Guernesey. Unul dintre acestea s-a aflat pe simeză. La fel, un nud plin de sculpturalitate executat de Nadar. Gustave Le Gray a fost unul dintre cei mai talentați și generoși fotografi ai timpului. La el au deprins tainele meșteșugului mulți din cei care aveau să-și găsească mai târziu celebritatea în domeniu. Un foarte frumos studiu după model în picioare era semnat de Louis Crette, insitulat: *O lecție a lui Gustave Le Gray in atelierul său*.

Spre a însoți evenimentul a fost publicat un catalog bine ilustrat de a cărui editare s-au ocupat Marta Braun și Hope Kingsley. Introducerea, semnată de Simon Baker, este intitulată: *Back to the Future: William Henry Fox Talbot and the contemporary photography* (Înapoi la Viitor: William Henry Fox Talbot și originile fotografiei contemporane). În locul unor alte studii de mare anvergură, cum se practică de obicei în asemenea publicații, a fost preferată inserarea dezbaterilor de la două mese rotunde unde au fost invitați specialiști de prestigiu din domeniul istoriei fotografiei spre a analiza aportul lui Talbot și al colegilor săi de generație la dezvoltarea tehnicii și artei ce o practicau. Participanții la acele discuții au fost: Simon Baker, curator al colecției de fotografii de la Tate, Martin Barnes, curator principal la Victoria and Albert Museum, Michael Wilson de la Wilson Centre for Photography – care a împrumutat lucrările pentru această expoziție –, Hans P. Kraus Jr, directorul galeriei newyorkeze ce-i poartă numele, ce s-a specializat în colecționarea și comercializarea calotipiilor și fotografiilor imprimate pe hârtie cu săruri de argint, Elizabeth Edwards, profesor la De Montfort University, Carol Jacobi, curatorul expoziției de față, Hope Kingsley de la Wilson Centre for Photography, Anne de Mondenard, curator la Centre de recherche et de restauration des musées de France și Lori Pauli, curator la National Gallery of Canada. De mirare că printre invitați nu s-a numărat și eminentul profesor Larry J. Schaaf, somitate în cercetarea biografiei și operei lui Talbot, care ne-a fost și nouă oaspete în 2012, cu ocazia Conferinței Internaționale: *Szathmari pionier al fotografiei și contemporanii săi*, și care ne-a onorat cu un studiu de largă respirație în volumul unde au fost adunate comunicările prezentate cu acel prilej[2]. Catalogul este completat de niște foarte utile anexe: un capitol de biografii ale

[2] Larry J. Schaaf, *Silver from Sunshine: the Photographic World of Szathmari*, în Adrian-Silvan Ionescu (coordonator), *Szathmari: pionier al fotografiei și contemporanii săi/Pioneering Photographer and his Contemporaries*, Editura Oscar Print, București, 2014, p. 35–55.

fotografilor reprezentați în expoziție, un glosar de termeni tehnici, un indice de nume și o bibliografie organizată, însă în mod atipic, în ordine cronologică și nu alfabetică, așa cum îndeobște se procedează.

Expoziția: *Salt & Silver. Early Photography 1840–1860* a reprezentat un însemnat eveniment pentru toți iubitorii fotografiei, ce prin intermediul ei au putut să admire piese de mare valoare din epoca de început a artei camerei obscure, arar scoase la lumină pentru marele public și cunoscute, cu precădere, de un număr restrâns de specialiști.

Adrian-Silvan Ionescu

Napoleon și Parisul, *visele unei capitale*, Muzeul Carnavalet, Paris, 8 aprilie – 30 august 2015

În anul celebrării bicentenarului Bătăliei de la Waterloo, care a marcat prăbușirea Primului Imperiu și revenirea monarhiei de Bourbon, la Muzeul Carnavalet a fost deschisă expoziția: *Napoleon și Parisul*, *visele unei capitale*, o manifestare menită a evidenția grija pe care a avut-o împăratul pentru modernizarea și înfrumusețarea acestui mare oraș.

Format ca ofițer de artilerie și cunoscut ca un excelent matematician, Napoleon a fost un suveran care înțelegea proiectele urbanistice și arhitectonice, asupra cărora avea capacitatea să se pronunțe, să le comenteze și chiar să sugereze judicioase modificări. Încă din perioada Consulatului, a început să se preocupe de asanarea orașului, de trasarea de noi artere, de ridicarea unor edificii impozante. Dar acest interes a crescut odată cu încoronarea sa ca împărat, pe 2 decembrie 1804, când, arborând în propria ținută elementele fastului aulic al Antichității – coroana din frunze de laur (de aur!), tunica albă cu broderii de fir, hlamida de purpură, încălțămintea ce semăna cu sandalele legionarilor și chiar coafura sa ce amintea de aceea a lui Octavian August sau Traian – și-a revendicat ascendența din împărații romani, iar Parisul și l-a dorit a deveni Noua Romă, „capitala Universului”. De aceea a optat pentru stilul neoclasic, iar construcțiile plănuite – unele chiar terminate, altele rămase doar în stadiul de proiect – au urmărit structura forului roman: Arcul de Triumf din Place de l'Étoile sau l'Arc du Carrousel din preajma Louvrului, Coloana Vendôme[1] – doborâtă de comunarzi în 1871 – și Coloana de la Châtelet, edificii evocând templele antichității, cu coloane și fronton decorat cu basoreliefuri, precum Bursa, Panteonul și biserica La Madeleine.

După perioada de ateism impus de Revoluție, Napoleon semnează, în 1801, Concordatul cu papalitatea și acordă libertatea de credință tuturor francezilor, iar bisericile, ce primiseră diverse funcțiuni publice, sunt returnate cultului. Panteonul, care în 1791 fusese transformat în „Templul Patriei”, redevine, printr-un decret din februarie1806, biserică închinată Sfintei Geneviève, patroana Parisului, a cărei zi era serbată pe 3 ianuarie. Urmau a fi făcute slujbe și la alte sărbători – nu chiar toate religioase, ci, mai degrabă, politice, stipulate tot printr-un document imperial: Sf. Napoleon, ziua de naștere a împăratului, aniversarea Concordatului, Ziua Morților și… prima duminică din luna decembrie, când erau celebrate încoronarea sa și victoria de la Austerlitz. Dar Panteonului îi fuseseră hărăzite și alte două finalități: aceea de muzeu de artă religioasă – ce nu a luat însă niciodată ființă – și de necropolă pentru marile personalități ale timpului. Spre a fi vizibil din toate direcțiile, împăratul a dispus demolarea vechii biserici Sf. Geneviève, ce data din vremea lui Clovis, și lărgirea străzilor de acces. Spre a șterge amintirea anilor revoluționari, în 1810, este martelată inscripția de pe fronton: „Panteonul francez, anul IV al libertății”. Pe fronton a fost amplasată o compoziție sculptată, care reprezintă Republica protejând Libertatea, Științele și Artele, în partea stângă, și Istoria în dreapta. „Istoria” era doar un termen generic pentru că referirile sunt evidente la istoria recentă, adică aceea pe care o făcea însuși împăratul: între mustăcioșii grenadieri, artileriști, dragoni, lăncieri și vânători călări, în prim plan se evidențiază figura imberbă, cu capul descoperit și pletele în vânt a tânărului și promițătorului general Bonaparte, care își enunță aspirațiile spre mărire prin mâna întinsă către coroana de lauri ce o oferă Republica. Din întregul grup unde apar tipuri standard de militari, doar Napoleon beneficiază de un portret individualizat și recognoscibil. În acest fel, împăratul începea edificarea cultului personalității și a legendei personale perene. În 1811, pictorul Antoine Jean Gros a fost însărcinat cu decorarea cupolei. Tema ce i-a fost

[1] Coloana Vendôme imita Columna lui Traian având pe fusul ei o compoziție cu scene de luptă ce evoluau în spirală, spre vârf, unde a fost plasată statuia lui Napoleon în veșminte de împărat roman. Aceasta, după demolarea comunarzilor, a fost înlocuită cu o altă statuie a eroului în uniforma sa militară obișnuită, ca „Micul caporal” cum îl alintau trupele. Coloana era făcută din bronzul tunurilor capturate în bătălia de la Austerlitz din 2 decembrie 1805.

dată era „Apoteoza Sf. Geneviève”, însă urma să aibă reprezentați, în extremități, pe cei mai însemnați suverani ai Franței ce o glorificau pe protectoarea Capitalei: Clovis și soția sa, Clotilda, Carol cel Mare, Sf. Ludovic și regina Margareta, Napoleon I cu Marie-Louise și fiul lor, Regele Romei. Gros a executat schițele și s-a apucat să le transpună pe cupolă dar, până în 1814, când împăratul a abdicat prima dată și a fost exilat în Insula Elba, nu a putut finisa decât primele două grupuri. În timpul celor 100 de zile, a reluat lucrările, dar după înfrângerea de la Waterloo și revenirea regelui Ludovic XVIII pe tron i s-a impus să-l excludă pe împărat din compoziție.



Fig.1. Afişul expoziţiei.

Edil desăvârșit, Napoleon s-a îngrijit de toate nevoile concetățenilor săi: a construit piețe acoperite (8 la număr), abatoare, 15 fântâni, băi publice, parcuri, cheiuri și cimitire. Pentru alimentarea cu apă a orașului, care număra la vremea respectivă peste 600 000 de locuitori, a fost tăiat un canal care să aducă undele râului Ourcq, afluent al Marnei, spre beneficiul parizienilor. Adept al modernității, a înțeles că viitorul este al arhitecturii metalice, astfel că hala de grâu a fost ridicată din moduli turnați, mult înaintea Palatului de Cristal de la Londra, din 1851. Primul pod metalic peste Sena – și primul de acest fel din lume – este Pont des Arts, care în zilele noastre, s-a îngreunat și mai mult din cauza cuplurilor de turiști care prind lacăte de barele sale, în speranța că, astfel, dragostea lor va fi pecetluită și asigurată cu o eternă longevitate! Cele două maluri ale Senei au fost unite și de alte poduri, edificate tot în timpul domniei sale și purtând numele unor bătălii celebre: Jena și Austerlitz.



Fig. 2. Pierre-Joseph Sauvage, *Portretul lui Bonaparte ca Prim Consul*, ulei pe pânză.

Igiena populației a fost un alt obiectiv al monarhului: pentru că asemenea construcții de utilitate obștească lipseau pe străzile capitalei sale, iar locuitorii își satisfăceau nevoile firești oriunde urgența le-o cerea, a înființat toalete publice – devenite motiv de ironie pentru caricaturiștii vremii. O stampă din expoziție prezintă un asemenea stabiliment ce purta firma „Aisances publiques" (Latrină publică), unde intrau diverşi cetățeni mânați de necesități ce nu sufereau amânare și, contra unei taxe achitată unui ușier, primeau câte o cabină, în vreme ce un pieton era apostrofat de un jandarm pentru că se ușura pe un gard din apropiere. S-au făcut, de asemena, multe canale de scurgere în lungime de kilometri, care preluau apele menajere și dejecțiile populației.

În decurs de 10 ani, între 1804 și 1814, au fost cheltuite 130 de milioane de franci pentru amenajările orașului. Multe străzi au fost pavate, au fost aliniate fațadele caselor, s-a dispus numerotarea imobilelor, a fost îmbunătățit eclerajul nocturn și fiecare cetățean a fost obligat să măture strada în fața locuinței sale. Spre a ușura traficul și a-i impune o ordine, a fost introdusă regula ca trăsurile să circule numai pe dreapta.

Casele care se aflau pe malurile Senei au fost demolate și s-au construit cheiuri elegante, pe care se puteau face plimbări. Spre a fi câștigat spațiu, au fost demolate mai multe mănăstiri, acelea ale Celestinilor, a Carmelitelor, a Iacobinilor și Cordelierilor. Locuințe modeste ce se întindeau între Louvru și Tuileries au căzut sub târnăcopul muncitorilor, după atentatul nereușit pus la cale de opoziția regalistă care a avut loc pe

Strada Saint-Nicaise. Tot atunci a fost tăiată prima parte a Străzii Rivoli, între Concorde și Louvru. Proiectele sale neterminate au fost preluate și finisate, după aproape 40 de ani, de nepotul său, Napoleon al III-lea.

Chiar dacă războaiele l-au ținut departe de orașul pe care l-a îndrăgit așa de mult, totuși, suveranul l-a avut constant în obiectiv pentru amenajări și îmbunătățiri. Istoricii au calculat că, între 1805 și 1814, Napoleon nu a petrecut decât 900 de zile în capitala sa. Când a fost prim consul, Bonaparte a locuit în palatal Luxembourg și apoi la Tuileries, ce fusese distrus în timpul revoluției și renovat spre a deveni „Palatul Consular". Atunci a fost remobilat și decorat cu mult fast. Dar locatarului nu i-a plăcut acea reședință și, ori de câte ori avea ocazia, se refugia la palatele Malmaison, Saint-Cloud, Fotainebleau și Compiegne, toate aflate în afara capitalei. Totuși, la Tuileries a avut loc ceremonia nupțială cu tânăra arhiducesă Marie-Louise, fiica împăratului Austriei, Francisc al II-lea – ce, înfrânt la Austerlitz în 1805, își pierduse coroana de monarh al Sfântului Imperiu Roman de Națiune Germană și rămăsese doar cap al monarhiei bicefale austriece, sub numele de Francisc I. Pe 2 aprilie 1810, a fost organizat acolo un mare dineu de nuntă, cu un fast exorbitant: în sala de spectacol a palatului, a fost ridicat un podium pe care a fost întinsă masa pentru împărat și curtenii săi, în vreme ce oaspeții ceilalți, cu mai puțin sânge albastru, erau plasați în loji. Evenimentul a fost imortalizat, într-un tablou cu valori preponderent documentare, de pictorul Alexandre Benoît Jean Dufay, poreclit Casanova.

Un asemenea dineu de gală era un adevărat calvar pentru împărat căruia nu-i plăcea să piardă timpul la masă înfulecând. De obicei, prânzul dura un interval record de 8 minute și cina 12 minute. Mânca mai totdeauna singur, repede și dezordonat, folosind degetele și pătându-și pantalonii. Doar duminica se lua masa în familie și participau toți frații și surorile cu soții lor, fiind prezentă și adorata și distinsa sa mamă, Letizia – Madame Mère. Doar cu acea ocazie împăratul zăbovea la masă 20 de minute, ceea ce era un record. Soldat în toată puterea cuvântului, se mulțumea cu puțin și cu feluri simple, nu era adeptul rafinamentelor culinare: adora lintea, dar detesta fasolea verde pentru că îl scârbeau firele păstăilor, îi plăceau macaroanele cu parmesan, ciorba (foarte firebinte!), friptura de oaie sau de pui, salata de fasole boabe, fricassée și vol-au-vent. Bea vin îndoit cu apă și prefera Chambertin. Nu refuza nici șampania, dar niciodată nu făcea abuz de băutură – un pahar îi era suficient. În zilele când se adâncea în munca pentru binele statului uita de masă și mânca doar atunci când i se făcea foame. La fel și în campanii, când cartierul său general era urmat de un furgon cu provizii și de o mașină de gătit. La orice oră ar fi cerut suveranul să mănânce, bucătăria era pusă în funcțiune, în mijlocul câmpului, și masa era servită îndată. În toamna lui 1812, când se afla în Rusia, un aghiotant ținea tot timpul la piept o sticlă de Chambertin pentru ca Napoleon să-și bea vinul preferat „chambrée". Preocupat de continuitatea dinastiei, își dorea, cu ardoare, un moștenitor pe care împărăteasa Josephine nu i-l putuse oferi, fapt ce dusese la divorțul de ea și rapida căsătorie cu tânăra arhiducesă austriacă. Dar, temător că nici aceasta nu i-ar fi putut da un fiu, a început să se intereseze de o metodă sigură de procreere. Astfel a aflat de la un aghiotant originar din Périgord, care avea mulți copii că, în familia acestuia, se mânca constant curcan umplut cu trufe. Împăratul a adoptat rețeta și a comandat să-i fie servit acest fel de mâncare ale cărui ingrediente miraculoase erau aduse chiar din ținutul prolificului ofițer ce astfel și-a căpătat, drept recompensă, epoleții de colonel. La timpul potrivit împărăteasa a dat naștere fiului mult dorit, Regele Romei. Pentru progenitura cu sânge albastru, Napoleon a cerut arhitecților Percier și Fontaine să proiecteze un impozant palat pe colina Chaillot, în vestul capitalei – construcție care nu s-a realizat din cauza prăbușirii imperiului.

Un alt proiect, rămas pentru câteva decenii doar în stadiul de machetă 1/1, a fost fântâna cu elefant, ridicată în Piața Bastiliei, pe locul vechii fortificații/închisoare. Animalul exotic fusese adoptat ca simbol al victoriilor repurtate în Egipt și pentru interesul pe care Orientul îl suscita contemporaneității. Această impunătoare fântână care, în mijloc, trebuia să aibă un uriaș elefant turnat din bronzul tunurilor capturate de la inamic pe câmpul de luptă, a fost concepută de arhitectul Jean-Antoine Alavoine le Chevalier. Făcut din lemn și ciment, pe trompa elefantului nu a curs niciodată apă. Macheta fusese terminată puțin înaintea abdicării împăratului, iar finisarea sa nu a mai avut loc în timpul Restaurației și nici mai târziu. Dar „Elefantul" a rămas multă vreme ca un reper drag parizienilor și, deteriorat de intemperii, a fost demolat în 1846. În romanul *Mizerabilii*, Victor Hugo plasează în trupul elefantului ascunzătoarea lui Gavroche.

În expoziție, au fost adunate piese de mobilier – precum tronul auriu, capitonat cu catifea albastră brodată cu fir, cu inițiala N în mijlocul spătarului, ce s-a aflat în Palatul Tuileries –, veselă și tacâmuri, machete și planuri ale construcțiilor ce au fost gândite și executate în timpul domniei sale, picturi și stampe cu diverse clădiri sau ceremonii la care participa împăratul, caricaturi cu subiecte la zi. Tabacherele din baga ale împăratului, decorate cu medalii antice se aflau, de asemenea, în vitrine – deși este știut că obiceiul

fumatului era răspândit, mai ales, printre soldați și marinari, împăratul păstrase tabietul seniorial al Vechiului Regim de a priza tabac. Niște firme ale unor negustori de tutun completează expunerea. O spadă de model antic, folosită de unul dintre cei patru herlazi ce făceau parte din Casa Civilă a împăratului și pe care aceștia le-au ridicat deasupra capetelor în momentul încoronării, se afla într-o altă vitrină. O toaletă de curte a uneia dintre doamnele de onoare ale împărătesei, brodată cu albina aurie – simbolul heraldic al noului Imperiu Francez – arăta majestuoasă cu trena ei ce mătura parchetul. Un portret în profil pictat în grisaille pe Pierre-Joseph Sauvage spre a sugera un basorelief îl reprezintă pe Bonaparte în ținuta sa de Prim Consul. Una dintre săli era dominată de un bust colosal, din bronz, al împăratului, ce decorase intrarea principală a Muzeului Napoleon. Toate aceste exponate dau măsura grandorii pe care o căpătase Parisul în vremea Primului Imperiu.

Chiar și după trecerea în neființă, departe de patria pe care a iubit-o și pentru a cărei mărire a lucrat și a luptat, figura împăratului a continuat să protejeze Parisul și nu a fost dată uitării: în 1833, în vârful Coloanei Vendôme a fost așezată o statuie a sa, iar, în 1840, din Insula Sf. Elena, locul exilului său, i-au fost aduse rămășițele pământești și depuse în Domul Invalizilor, într-o raclă de porfir roșu. Ceremoniile reîntoarcerii la Paris a „cenușii" sale au fost grandioase și, în pofida viscolului din ziua solemnității, mulți dintre vechii combatanți, îmbătrâniți și sărăcăcios îmbrăcați, dar cu chipurile încununate de aura gloriei, au urmat impunătorul car mortuar – ce a trecut pe sub Arcul de Triumf – la fel cum îl urmaseră pe Marele Om, pe câmpul de luptă, spre victorie. Mitul lui Napoleon a luat proporții după moartea sa, devenind un adevărat cult, atât pentru monarhiști, cât și pentru republicani. Hugo îl adula și-l numea „cel Mare" în comparație cu nepotul, Napoleon al III-lea, pe care-l eticheta drept „cel mic". Făcând o statistică, ilustrul istoric octogenar Jean Tulard – ce vede în Napoleon mitul absolut – a stabilit că s-au scris mai multe cărți și studii despre el decât zilele ce s-au scurs de la decesul din Sf. Elena: 80 000 de titluri față de 70 500 de zile!

Umbra împăratului a căpătat dimensiuni colosale, profilându-se peste Paris și peste întreaga Franță – și, de ce nu, peste lume –, unde continuă să fie personajul cel mai respectat și adulat din întreaga istorie. Chateaubriand, unul dintre criticii fervenți ai lui Napoelon, nu a putut să nu-i recunoască măreția remarcând, pe bună dreptate, încă din epoca imediat următoare dispariției acestuia: „Viu, a pierdut pământul; mort, îl stăpânește". Iar planurile pentru o Europă unită – ce-i drept sub sceptrul său și francofonă (nu vorbitoare de engleză, ca azi!) – au prins viață abia acum, la distanță de două veacuri de când li se dăduse contur, cu sabia.

Expoziția: *Napoleon și Parisul*, *visele unei capitale*, restituie, prin imagini și obiecte bine alese, traiectele pe care s-a dezvoltat Orașul Luminilor, ce a continuat să nutrească visuri imperiale, până în zilele noastre.

Adrian-Silvan Ionescu

Arta actorului prin arta fotografiei – Matei Millo văzut de Carol Szathmari, Biblioteca Națională a României, 15 ianuarie – 1 septembrie 2015

Prin talentul și inspirația sa, un actor trăiește mai multe vieți de-a lungul propriei sale vieți – ce se confundă cu însăși cariera aleasă. De curând, acest aspect mi-a fost relevant, cu mare pregnanță, în timp ce vizitam o foarte plăcută expoziție, panotată în fastuoasele spații ale Bibliotecii Naționale a României: *Arta actorului prin arta fotografiei – Matei Millo văzut de Carol Szathmari*. Valorificând bogatul material iconografic al instituției amintite, păstrat în Cabinetul de Fotografii al Colecțiilor Speciale, tânăra doctorandă Adriana Dumitran, o pasionată și excelentă cunoscătoare a fotografiei istorice, s-a oprit asupra chipului marelui pionier al scenei românești, Millo, și al personajelor pe care le-a întrupat. În zilele noastre suntem obișnuiți a vedea fotografii din timpul spectacolelor sau al repetițiilor, cu actorii interpretând diverse roluri. O expoziție contemporană cu asemenea imagini este un loc comun și nu ne mai poate surprinde. Dar, pentru a doua jumătate a secolului al XIX-lea, când din cauza limitelor tehnice ale aparaturii și a sensibilității relativ reduse a substanțelor cu care era acoperit clișeul de sticlă instantaneele erau imposibile, o asemenea expoziție este o performanță. Așa că suita de tipuri întrupate de marele actor și imortalizate de marele fotograf este uimitoare și înduioșătoare în același timp!

Posedând un admirabil spirit managerial – cum i-am spune azi –, din care reclama era absolut necesară, Matei Millo (1814–1896) își dăduse seama de marea însemnătate a imaginii în atragerea publicului. Cum în acea vreme, la noi în țară, nu se făceau încă afișe ilustrate, actorul se gândește să scoată o serie de fotografii în care să fie cât mai bine reprezentat pentru personajele ce le interpreta și pentru arta sa scenică. În consecință, apelează la amicul său Szathmari spre a-i face o seamă de portrete care să figureze, în

chip elocvent, rolurile sale de succes din comediile naționale. Colegul și rivalul său, Mihail Pascaly, orientat mai mult spre dramă și un admirabil interpret al marilor roluri tragice din teatrul clasic sau modern, nu se gândise la acest gen de reclamă. În consecință, nu s-au păstrat decât 2–3 portrete standard ale sale, bust, îmbrăcat în haine de zi cu zi și nu în costum de scenă.

Cei doi, maeștri necontestați în domeniul lor, Millo și Szathmari, mai colaboraseră înainte de a fi făcute aceste cadre memorabile. Versat în arta scenografiei pe care o exersa în propriul studiou fotografic pe care-l aranja în conformitate cu subiectul ce-l trata și cu modelul așezat în poză – fie că era vorba de un militar, fie de o delicată doamnă gătită în costumul de la ultimul bal sau de niște țărani și negustori ambulanți ce trebuiau să apară fixați în mediul existenței lor zilnice –, Szathmári nu s-a dat în lături a contribui și la efectele speciale ale unui spectacol dat pe scena de teatru. Astfel, în a doua lună a anului1866, periodicul de limbă franceză din Capitală, „La Voix de la Roumanie" – al cărui editor și principal cronicar era gazetarul Ulysse de Marsillac – comenta o reprezentație pusă în scenă de Millo, la care Szathmari avusese o însemnată contribuție prin regia luministică întrebuințată în vederea obținerii iluziilor optice legate de zborul unor duhuri: „Am văzut, de asemenea, spectrele pe care dl. Millo ni le-a promis. Certamente nu vă voi dezvălui acest secret. (...) Să vezi aceste figuri plutitoare, aidoma cu realitatea și diafane ca visul, încerci o impresie extraordinară. Crezi că vezi o himeră care prinde contur și care zboară în eter ca un nor colorat de reflexe fantastice. (...) [D. Millo] ne înfățișează un bătrân profesor cu figură venerabilă și un pișicher de mâna a doua care, prinși amândoi de febra aurului, vedeau apărându-le în fața ochilor fantomele acelora pe care voiau să-i moștenească. Aceștia erau o femeie, un zuav și un evreu. (...) Să lăsăm fantomelor cadrul care le convine; priveliștile supranaturalului au nevoie de perspectiva confuză a secolelor trecute. Costumele timpurilor de demult, ideile și tradițiile acelor epoci se armonizează cu draperiile fluturânde și cu formele nelămurite ale stafiilor. Dl. Millo a știut să atragă mulțimea făcând să apară spectrele sale într-o ambianță contemporană. Amestecându-le într-o piesă fantastică și într-un mare spectacol, noi îi prevedem un succes detașat. Un meritat omagiu se cuvine pentru Dl. Szathmari care a adus aici această curioasă și tulburătoare invenție"[1]. Era, probabil, vorba de vreo lanternă magică prin intermediul căreia puteau fi proiectate, pe decoruri, diferite imagini fantastice și lumini colorate ce transformau cadrul scenei într-o feerie potrivită subiectului.

După doi ani ei reiau colaborarea pentru a executa suita de fotografii în care Millo apărea în diverse roluri. În 1868, presa anunța apariția unei compoziții cu 16 imagini ce-l reprezentau pe comediant, întrupând diverse personaje care-i înconjurau portretul în medalion[2]. Rolurile în care apare marele om de teatru fuseseră selectate dintre notabilele sale succese repurtate, în special, în dramaturgia originală a lui Vasile Alecsandri[3]. Acestea sunt, începând din colțul din dreapta sus, în sensul acelor de ceasornic: Dascălul Găitan din vodevilul într-un act *Profesorul grec*, Herșcu Boccegiul, Barbu Lăutarul, Baba Hârca, Paraponisitul, Jupân Moise din *Lipitorile Satului*, Kera Nastasia, din nou Jupân Moise într-o altă atitudine, Paracliserul Colivescu, Gură-cască om politic, Frizerul din cançoneta *Balul*, bătrânul boier din *Prăpăstiile Bucureștilor*, comedie scrisă de însuși Millo, Covrigarul, Bunul odinioară din piesa omonimă a lui Henri Murger, Mama Anghelușa și Pârvu țăranul din *Prăpăstiile Bucureștilor*.

Pentru fiecare dintre aceste poze, actorul și-a adus în studioul fotografic machiajul, perucile, costumul și accesoriile necesare: tamburina Babei Hârca, cutia cu panglici, foarfeci, ibrișime, nasturi, perii, pudră și chibrituri a lui Herșcu, cobza lui Barbu, cărțile de joc în care Mama Anghelușa citea viitorul, tava și trepiedul covrigarului etc. În vremea aceasta, maestrul fotograf se îngrijea de aranjarea spațiului, în conformitate cu nevoile cadrului în care evolua personajul. Astfel, au luat ființă niște foarte evocatoare tablouri vivante a căror elaborare consumase, probabil, mult timp și osteneală din partea amândurora, dacă ne gândim doar la faptul că, pentru fiecare rol, era necesară costumarea, machierea și stabilirea atitudinii potrivite. Iar actorul trebuia să fie foarte sigur pe sine ca să nu clipească ori să nu-și modifice expresia și gestica în timpul celor câteva secunde cât fotograful ținea deschis obiectivul. Mai mult ca sigur că au fost executate în ședințe de poză diferite, mai ales că Millo trebuia să-și intre în rol. În fiecare dintre aceste tipuri, el a arborat expresia specifică eroului interpretat: demnitatea și lenea boierului velit, umilința plângăcioasă a paraponisitului, aprehensiunea zvonistului Gură-cască, onctuozitatea și viclenia lui Moise, amabilitatea și elocvența

[1] U. M. [Ulysse de Marsillac], *Causeries*, în *La Voix de la Roumanie*, n° 13/16 Février 1866.

[2] *Buletinu Bibliograficu*, în *Buletinulu Instrucțiunei Publice*, Maiu și Apriliu 1868, p. 88: „PORTRETULU celebrului nostru artistu dramaticu M. Millo, încunjuratu de 15 (sic!) portrete representându cele mai celebre din creațiunile sele dramatice, de d-nu Satmary (sic!)."

[3] Mihai Florea, *Arta actorului Matei Millo*, în SCIA, anul VII, nr. 2/1960, p. 126–131; Mihai Vasiliu, *Matei Millo*, București, 1967, p. 58–61, 70, 77.

insidioasă a lui Herșcu, tristețea lăutarului, insinuanța Anghelușei, mulțumirea de sine a covrigarului, etc. Contemporan schimbărilor vestimentare și al modernizării țării, Millo era scenograful ideal pentru a alege costumele acestor personaje: kir Gaitanis Loghiotatos, dascălul grec, poartă un strai de tranziție compus dintr-un anteriu vărgat, strâns în brâu de șal, peste care are o fermenea scurtă, însă, pe scăfârlie, a pus o șapcă rusească, iar în picioare ciubote căzăcești, trase peste bernevici, Mama Angheluşa este încă legată la cap cu un bariș de tulpan, dar a adoptat rochia cu malacov și scurteica, Moise poartă chipa, iar Herșcu are peste ea și un ștreimel, de sub care se revarsă perciunii cârlionțați.

Din portretele „oficiale" ale actorului, ne privește un domn durduliu, de talie măruntă, strâns în redingota zilnică, între ai cărei nasturi de la piept își vârâse mâna, luând poziția preferată a împăratului Napoleon I, mai potrivită pentru un militar decât pentru un om al scenei. Capul mare, aproape disproporționat față de restul trupului, cu obrajii bucălați rași ca în palmă, capătă o expresie ironică prin sclipirea ochilor și un început de zâmbet pe buze. Acest tip relativ banal de burghez ce afișează bunăstarea – deși se știe ce dificultăți financiare avea mai tot timpul, cum îl urmăreau creditorii și cum a dat faliment – este foarte departe de mina jovială și expresivă pe care o lua când își rostea replicile, la spectacol. Parcă ar fi fost alt om! Și chiar era *alt om*, unul cu o fabuloasă disponibilitate de a crea noi și variate caractere, în funcție de piesă și de scenariu. Fiindcă Millo a trăit, realmente, mai multe vieți: alături de a sa, pe acelea ale personajelor dragi cărora le conferea identitate și concretețe pe scenă.

Deși la data când au fost luate fotografiile Millo nu mai era la prima tinerețe – avea deja 54 de ani – și nici fizicul nu mai era acela al unui june, el poseda temeritatea de a interpreta roluri de tineri precum Vicontele de Letorier din piesa omonimă a lui Jean-François Alfred Bayard, adaptată de Costache Negruzzi. Strâns în corset, purtând ciorapi negri, mulați, și perucă neagră, arăta suplu și atrăgător. Aceeași uimitoare transformare se petrecea când interpreta roluri în travesti, ca deja menționatele Baba Hârca, Mama Angheluşa, apoi Kera Nastasia, Mama Bălaşa, Cocoana Chirița – femei din popor sau din mica boierime, cu pretenții de a face parte din protipendadă – care se pretau la caricaturizare, la îngroșarea trăsăturilor prin cănirea cu gogoși de ristic a sprâncenelor, rumenirea excesivă a obrajilor cu cârmâz și adăugarea unui pumn de alunițe false. Dar, de o uimitoare versatilitate, el a abordat și roluri de femei virtuoase sau demimonde, șic sau negliente, din dramaturgia franceză, precum *Dama cu camelii* de Alexandre Dumas fiul și *Fiica poporului*, adaptată după Ernest Legouvé, unde travestirea era atât de bună încât cu greu se putea recunoaște persoana actorului în doamnele cu glezne fine, încălțate cu delicați pantofi cu toc înalt, care gesticulau elegant, ca în salon sau la dineu și aruncau priviri când languroase și visătoare, când enigmatice sau trufașe. Purtând un maieu și ciorapi colanți care-i confereau o siluetă de silfidă, actorul apare și într-o poză de zeitate cinegetică, cu arc și săgeată minuscule, interpretând un rol încă neidentificat.

Fotografiile, care îl reprezentau figură întreagă, au circulat în formatul „carte de vizită", fiind comercializate cu bucata ori în seturi complete, solicitate de amatori și admiratori. Dar au fost realizate și niște planșe de mari dimensiuni, în care erau compuse parte ori toate aceste imagini, fie în jurul unui portret în medalion al actorului, fie doar aliniate, unele lângă altele. Adriana Dumitran a depistat trei variante ale acestui montaj fotografic.

Un pictor destul de obscur din Craiova, Nicolae Elliescu, a folosit această suită ca bază pentru o serie de mici lucrări în ulei, fără vreo modificare sau intervenție personală față de model decât, eventual, aceea cromatică. Millo este reprezentat sub înfățișarea lui *Barbu Lăutarul* – tabloul prezentat în cadrul Exposițiunii Artiștilor în Viață din 1872[4] –, a *Paraponisitului*, a *Kerei Nastasia*, a *Paracliserului*, al *dascălului Găitan* și a lui *Moise* din *Lipitorile Satului*[5]. Se cuvine o rectificare la atribuirea rolurilor făcută, într-o recentă lucrare, de unul dintre distinșii cercetători ai artei oltene[6]: sunt confundați Kera Nastasia cu Coana Chirița, Paracliserul cu Covrigarul, Surugiul cu Dascălul Găitan, iar Jupân Moise cu Herșcu Boccegiul – deși între mimica și costumele celor doi evrei, așa cum îi juca Millo, erau mari diferențe, mai ales că Herșcu purta ștreimel. Tot acest exeget dă ca perioadă a executării picturii cu Barbu Lăutarul anul 1889 – după o datare a pictorului – deși lucrarea fusese deja expusă în 1872, timp mai potrivit pentru a fi prezentată public, la scurt interval după ce, patru ani mai înainte, Szathmari lansase fotografiile actorului.

---

4 [Ulysse de Marsillac], *Le Salon de 1872*, în *Le Journal de Bucarest* n° 186/6 Juin 1872; Adrian-Silvan Ionescu, *Mişcarea artistică oficială în România secolului al XIX-lea*, Bucureşti, 2008, p. 147.

5 Acad. George Oprescu (coordonator), Ion Frunzetti, Mircea Popescu (redactori), *Scurtă istorie a artelor plastice în R.P.R., Secolul XIX*, Editura Academiei Republicii Populare Române, Bucureşti, 1958, p. 160.

6 Paul Rezeanu, *Istoria artelor plastice în Oltenia (1800–1918)*, Craiova, 2010, p. 115–117.

Astfel au luat naștere primele fotografii publicitare de la noi, iar prin aceasta Szathmari se evidențiază ca un pionier al genului.

Deschisă în intervalul 15 ianuarie – 1 septembrie 2015, *Arta actorului prin arta fotografiei – Matei Millo văzut de Carol Szathmari* a fost o expoziție senină, jovială, care deschidea o fereastră spre începuturile teatrului românesc și spre personalitatea de proporții monumentale a comediantului ce, jumătate de secol, a făcut să râdă un public prea puțin instruit și deprins cu arta scenică, dar pe care l-a educat și căruia i-a modelat gustul și i-a deschis apetența pentru dramaturgia națională.

Adrian-Silvan Ionescu

Retrospectiva *George Ștefănescu-Râmnic: discreta frumusețe*, Muzeul Național al Satului „Dimitrie Gusti”, 6 noiembrie – 20 decembrie 2014

În 2014, un artist plurivalent – scenograf, pictor de șevalet, grafician, restaurator – George Ștefănescu-Râmnic ar fi împlinit 100 de ani. La Muzeul Național al Satului „Dimitrie Gusti” i-a fost organizată, în intervalul 6 noiembrie – 20 decembrie, o expoziție retrospectivă, însoțită de un amplu catalog, admirabil ilustrat. Fiul său, arhitectul Radu Ștefănescu, s-a ocupat de acest eveniment. A făcut-o cu delicatețã, profesionalism și multă dragoste filială (Fig. 1, 2).



Fig. 1. George Ştefănescu în atelier, foto: Dinu Lazăr.

Artistul s-a născut în 1914, în satul Plăinești/Dumbrăveni, din preajma Râmnicului Sărat, de unde și-a adăugat la nume și pe acela al localității. Acolo avea să-și facă studiile liceale și să îndrăgească artele. În 1933, se înscrie la Academia de Arte Frumoase pe care o frecventează până în 1936. Acolo a fost elevul lui Nicolae Dărăscu în a cărui companie a lucrat mult timp după aceea. În 1939, a fost mobilizat iar cursul războiului l-a dus tocmai în Crimeea, unde, în 1944, a fost grav rănit. Ani de zile a avut sechele și un timp nu a mai putut picta.



Fig. 2. Str. Domnita Anastasia 7 – acolo este inima mea, ulei pe carton, 64,5 × 64 cm, 1999 (1).

Spre a nu se depărta de domeniul plastic s-a orientat spre grafica publicitară și scenografie. A activat la cercul de teatru de la ARLUS, pe care îl conducea regizorul Ion Sava. Apoi a fost angajat la Romfilm și, în particular, a executat afișe și generice de cinematograf, schițe pentru decorațiuni interioare și proiecte de pictură murală. Printr-un efort de voință și încurajat de mentorul său, Dărăscu, din 1956, reia pictura pe care nu a mai părăsit-o până la moarte. În 1958, a devenit membru al Uniunii Artiștilor Plastici. Și tot în acel an, a fost angajat de marea actriță Lucia Sturdza Bulandra ca scenograf la Teatrul Municipal, unde a activat până la pensionare, în 1974. Scena a reprezentat un constant stimulent pentru Ștefănescu: a lucrat cu regizori și cu actori celebri, a recreat atmosfera secolelor trecute, a desenat costume de curteni sau de plebei. Activitatea ca scenograf și contactul cu lumea teatrului l-a păstrat tânăr și jucăuș. El a fost autor al decorurilor pentru memorabila piesă *Mamouret*, de Jean Sarment, în care a strălucit, pentru ultima oară, Lucia Sturdza Bulandra, protectoarea sa. A reprezentat-o în acest rol, tronând pe un fotoliu și înveșmântată într-o toaletă cu nuanțe de roșu greu. Nu a fost singurul portret ce i l-a făcut: ca semn de mare admirație și recunoștință, a

imortalizat-o în rolul titular din *Nebuna din Chaillot*, obținând o pânză plină de forță evocatoare prin cromatică și compoziție. Chipul îmbătrânit și marcat de o distinsă oboseală trăiește, cu pregnanță, în masa vibrată de roșu și verde prin care sunt figurate, într-un amestec de manieră postimpresionistă și fovistă, rochia, pălăria cu pene și profuzia de ornamente agreeată de personaj. Pentru Muzeul Teatrului Național, a elaborat portretul soțului acesteia, tragedianul Tony Bulandra, cu trăsăturile sale fine, nobile, inconfundabile. Portretist de mare anvergură, pătrundea psihologia modelului, înțelegea și reprezenta tăcerea, dialogul mut, interior. Un prieten apropiat i-a fost tatăl semnatarului acestor rânduri, portretistul de caracter Silvan, pe care l-a surprins în preajma împlinirii vârstei de 76 de ani, cufundat în gânduri. Ca semn al împărtășirii acestei atitudini pansive, pe spate, sub dedicație, autorul a scris: „Fericiți sunt toți cei ce caută liniștea".

Artistului i-a plăcut să se folosească pe sine însuși, adesea, drept model. Din cadre suntem priviți de un domn cu aspect sever, cu gura strânsă și privirea sfredelitoare, apăsătoare până la obsesie. Acesta era modul în care dorea să fie memorat de public, deși toți aceia care l-au cunoscut și prețuit – și nu erau puțini! – îl descriau ca pe un om vesel, jovial, comunicativ, îndatoritor și mereu surâzător, ceea ce el a evitat să reprezinte în mai toate autoportretele. Aceasta a fost *masca*, figura cu care trebuia să se apere de agresiunea unei societăți potrivnice și necruțătoare față de oamenii sensibili și sinceri.

În 1961, a primit, drept atelier, două odăi de la parterul Muzeului Gheorghe Tattarescu, din stânga gangului de intrare. Acolo și-a amenajat un cadru prietenos, stimulator creației, ce a încântat pe toți vizitatorii, fie ei colegi de breaslă, prieteni, colecționari sau muzeografi de la instituția ce funcționa deasupra. Pe pereți a panotat icoane pe sticlă și pe lemn, ulcele și străchini țărănești, tipsii și tigăi de aramă, talăngi și zurgălăi, un prapor bisericesc și câteva pristolnice de lemn, colțare și păretare, un ceas cu cuc și o oglindă pretențioasă, domnească. Între mobilele contemporane, uzuale, erau intercalate lăzi de zestre, ce slujeau și drept lavițe pe care se așezau oaspeții atunci când numărul lor depășea pe acela al scaunelor. Multe dintre aceste obiecte le folosea pentru a picta naturi statice. Picturile țărănești pe sticlă i-au oferit sugestii pentru mai multe compoziții cu tematică religioasă, în special, Crucificări.

S-a împrietenit cu un reputat colecționar, Mișu Weinberg, care i-a achiziționat multe pânze. Conversația cu acesta era emulativă și-i oferea idei și teme pentru viitoare lucrări. Fără a se depărta vreodată de motivul naturalist, Ștefănescu a parcurs toate etapele artei moderne și contemporane: de la postimpresionism de filiație Seurat–Signac, unde divizionismul recompune colțul de peisaj ales ca motiv (manieră evidentă în *Podul de pe Stever*) și din lecția lui Lucian Grigorescu (*Bătrâne răchite*, *Toamna în pădure*, *La Balcic*), la fovism (*La Covasna*), cu o mică evadare spre expresionism, de factură Kirchner (*Nuduri în iarbă*, *Trei Magi*), și o mai îndelungă cantonare în cubism (*Vis de actor*, *Arlechin*, *Noaptea în sat*, *Călușari*). Ștefănescu era un artist care experimenta tot timpul, străduindu-se să înțeleagă, prin practică personală, sintaxa plastică a înaintașilor. A încercat stilul lui Klee (*Casă cu plopi*), pe acela al lui Duffy (*Porumbelul*, *Slujba în catedrală*). A fost foarte mult atras de paleta stridentă și de simplitatea formelor primare, de extracție populară, din pictura lui Țuculescu. La fel ca maestrul oltean, a elaborat câteva compoziții totemice (*Oameni*, *păsări*, *animale*, *Geometrii solare*, *Totem solar*, *Partitură magică*, *Podoabe de nuntă*). Așa a ajuns la un total sintetism al Crucificărilor a căror bază de pornire o oferea iconografia din mediul rural. În naturile statice de consistență litică adună fructe, legume, pahare și cancee ușor de înscris în figuri geometrice. De la volumetrie acuzată, palpabilă, de expresie Petrașcu, trece, elegnat, spre un decorativ plat, în genul lui Pallady. Se întâlnesc ecouri chiar de la Luchian, atunci când pictează corole de flori. O compoziție foarte îndrăzneață – *Mușcate la fereastră* – prezintă un carioaj alb, fără modeleu, al cercevelelor, în spatele căruia vibrează, exploziv, roșul și verdele plantei.

Reputata critică de artă, Aurelia Mocanu, care a fost consilier al evenimentelor pregătite de Fundația Pictor George Ștefănescu-Râmnic și a semnat unul dintre textele impozantului catalog editat cu această ocazie, se ingeniază în termeni foarte potriviți a desemna consistența cromaticii maestrului: „verde reptilian", „roșuri de fard fellinian", „bonnardism altoit pe Emil Nolde".

Așa cum se vede din cele de mai sus, în vasta operă a lui Ștefănescu, au existat foarte multe traiecte. În unele nuduri este, uneori, citibil Tonitza; într-un autoportret, artistul ține penelul la fel ca Sabin Pop într-unul de-al său, ca un iconar ce s-a zugrăvit pe un perete de biserică, în preajma ctitorilor. Cu altă ocazie, Ștefănescu s-a jucat așternându-și trăsăturile, direct din pensulă, pe prima pagină a periodicului „România liberă", folosind un duct gros, violent, și tente transparente, de sub care mai pot fi citite fragmente din articolul de fond.

În 1989, artistul se stabilește în Germania, la Lüdinghausen, în Westfalia, unde fiul său se afla de câțiva ani. Acolo, Ștefănescu a cunoscut un reviriment al creativității sale: pictează cu nerv și bucurie, expune și primește laurii recunoașterii și prețuirii comunității locale. Dar inima sa rămăsese tot în București, pe strada Domnița Anastasia, în atelierul de care trebuise să se despartă. Pictase acest atelier de multe ori, după natură, când se afla în el. Acuma îl picta din memorie. Atelierul exterior se confundase cu acela interior, al minții! Mediul din care fusese smuls și-l purta în toată ființa sa. Acest atelier însemnase atât de mult pentru artist, încât a continuat să-i fie un frecvent motiv pentru pânze de la sfârșitul carierei. Pe marginea uneia dintre acestea, în care compusese un peisaj urban fantastic – turnuri și blocuri ce nu existau în preajma străzii cu atelierul său – a scrijelat o propoziție în care se concentrase întregul său dor și visul ce-l urmărea la locul în care se simțise atât de bine, în care pictase și avusese succes cu expoziții aranjate chiar în atelier. Scria: „Acolo este inima mea!". Artistul fusese puternic marcat de energiile imanente din pereții, din tencuiala, din bolta gangului Casei Tattarescu. S-a stins, departe de acel loc, în 2007, la vârstă înaintată. Înainte de a expia, își exprimase îngrijorarea legată de destinul substanțialei sale opere. Dar fiul i-a promis că se va ocupa de această moștenire artistică. Și s-a ținut de cuvânt, organizând acest variat și atractiv program de restituire a unei însemnate personaltăți din lumea plasticii naționale din a doua jumătate a secolului al XX-lea. Cinste vlăstarelor de artiști ce știu să nemurească memoria părintească!

Adrian-Silvan Ionescu

Conferința Internațională pentru doctoranzi și post-doctoranzi: *Crossroads: East and West. Cultural Contacts*, *Transfers and Exchange Between East and West in the Mediterranean* (Split, 17–19 septembrie 2015)

În perioada 17–19 septembrie 2015, am avut ocazia de a participa la cea de-a doua conferință internațională pentru doctoranzi și post-doctoranzi de la Split, intitulată *Crossroads: East and West. Cultural Contacts*, *Transfers and Exchange Between East and West in the Mediterranean*, organizată de Facultatea de Științe Umaniste și Sociale din cadrul Universității din Split, Departamentul de Istoria Artei al Facultății de Arte din cadrul Universității din Ljubljana și Centrul pentru Studii Iconografice al Facultății de Științe Umaniste și Sociale din cadrul Universității din Rijeka.

Pe lângă obiectivul principal, acela de a susține dialogul științific între tinerii cercetători, prezenta ediție a conferinței s-a axat pe dihotomia culturală est-vest și pe noile metode de interpretare ale acesteia din perspectiva teoriei schimbului cultural, a noului istorism, a studiilor culturale și a imagologiei. Tematica s-a reflectat asupra regiunilor din Europa și Orientul Mijlociu, iar subiectele propuse s-au referit la contacte culturale, schimburi, relocări și tendințe sociale care au dus la crearea unor concepte complexe și rețele de idei în decursul istoriei.

Evenimentul s-a desfășurat pe parcursul a două zile la Facultatea de Științe Umaniste și Sociale din Split, în proximitatea peristilului, în însăși inima palatului lui Dioclețian. Participanți din 15 țări au fost întâmpinați în dimineața primei zile de profesorii organizatori: Ivana Prijatelj Pavčić (Universitaea din Split), Marina Vicelja Matijašić (Universitatea din Rijeka) și Tine Germ (Universitatea din Ljubljana). Cuvântul de deschidere, rostit de decanul Facultății, profesorul Aleksandar Jakir, a făcut referire la necesitatea studierii interdependenței dintre est și vest în spațiul mediteraneean în contextul reactualizării conceptului de „fortress Europe". Cei doi invitați speciali, Prof. Zrinka Blažević (Facultatea de Științe Umaniste și Sociale, Universitatea din Zagreb) și Gašper Cerkovnik (Facultatea de Arte, Universitatea din Ljubljana) au vorbit despre metodologii pentru studiul spațiului sud-slavic în calitate de spațiu liminal marcat de multiple hibridizări și sincretisme culturale, respectiv despre reprezentarea motivului Sfântului Iacob, ucigașul de mauri (Santiago Matamoros) în arta central-europeană la sfârșitul marelui război turc (sec. al XVII-lea). Celelalte comunicări au fost împărțite în trei paneluri tematice. Prima comunicare, a Viktoriei Košak (Croația, Zagreb) a vizat imaginea complexă a turcilor în relatările de călătorie ale călugărilor franciscani din secolul al XIX-lea. Ümit Frat Açikgöz (SUA, Houston) a studiat modul în care referințele arhitecturale și urbane cu privire la ținutul Antiohiei se intersectează cu discursul religios, naționalist și colonialist în relatările călătorilor francezi Constantin François de Chasseboeuf, Baptistin Poujoulat, Émile Le Camus și Maurice Barrès. Eter Edisherashvili și Nino Tsitsishvili (Georgia, Tbilisi) au analizat cum misiunile catolice în Georgia au activat circulația operelor de artă europene într-un spațiu dominat de influența Imperiior Otoman

și Safavid. În cel de-al doilea panel, Talitha Schepers (Regatul Unit, Cambridge) a examinat modul în care experiența călătoriei la Constantinopol a influențat operele artiștilor Gentile Bellini, Pieter Coecke van Aelst și Nicolas de Nicolay, iar Aynur Erdogan (Netherlands, Groningen) a propus perspectiva caleidoscopului în analiza concepțiilor americane timpurii despre Orient. Marcus Pilz (Germania, Lagerfeld) și Péter T. Nagy (Ungaria, Budapesta) au realizat o analiză tehnică, funcțională, stilistică și iconografică a cinci globuri de cristal, presupuse a fi de origine fatimidă. Milena Ulčar (Serbia, Belgrad) a pus sub semnul întrebării mesajul transmis de reprezentările vieții sfântului Trifon de pe relicvariul (sec. XV–XVI) și plăcile de marmură create de sculptorul venețian Francesco Cabianca (1704–1708) și aflate în catedrala patronată de sfânt din golful Kotor. Nu în ultimul rând, Vera-Simone Schulz a urmărit în paralel dezbaterea conceptului *ex oriente lux* în discursurile vizuale occidentale și preschimbările suferite de dispozitivele medievale de iluminat în contextul artei creștine și islamice. Seara s-a încheiat cu un tur al vechilor structuri romane ale palatului, incorporate aproape organic în peisajul urban actual și cu o discuție despre efectele turismului de masă asupra acestui sit arheologic, monument UNESCO.

A doua zi a fost deschisă de Ivana Triva (Croația, Kastel Gomilica), cu o prezentare despre conceptul de „adriobizantinism" în studiile lui Ljubo Karaman despre arta bizantină din spațiul adriatic. În continuare, comunicarea noastră, intitulată *Structures*, *ornaments and symbols. Patterns of artistic intersection between east and west in Wallachian 17th–18th c. religious architecture* a dorit să scoată în evidență elementele de proveniență străină din arhitectura bisericilor ctitorite de Spătarul Mihail Cantacuzino în contextul dinamicii schimburilor artistice între zona veneto-dalmatică, Balcani și Constantinopol. Ultima comunicare din acest prim panel, susținută de Anna Messner (Italia, Florența) a avut ca subiect percepția comunității evreilor în timpul imigrației sioniste de la începutul secolului al XX-lea.

Prezentările au continuat după pauză, cu Dorottya Uhrin (Ungaria, Budapesta), care a vorbit despre cultul sfintelor Ecaterina și Margareta și reprezentările lor, unele chiar din biserica fortificată din Dârlos (sec. XV–XVI). Matko Marušić a arătat cum, în secolul al XVI-lea, topografia sacră a Ierusalimului a fost reconstruită de călugării franciscani pe două insule din Adriatică, Daksa și Košljun, reușind astfel crearea a unor rute alternative de pelerinaj în spațiul occidental. Sandor Klapcsik și Nikola Hendrichova (Republica Cehă, Liberec) au analizat fenomentele de aculturație și imitare parodistică în două filme balcanice: *Vremea țiganilor* (*Dom zavesanje*, 1988) de Emir Kusturica și *Mila de pe Marte* (*Mila ot Mars*, 2004), iar Renaud Dorlhiac (Franța, Paris) a prezentat opera fotografică a fotografului american de origine albaneză Kristaq Sotiri, captivă în imaginea bucolică a ținutului natal. Eni Buljubašić (Croația, Split) a arătat cum identitatea mediteraneeană este re-creată într-un videoclip al unei formații de neo-klapa (cântare tradițională croată). Ketevan Tsetskhldaze (Georgia, Tbilisi) a prezentat modul în care forme orientale și europene coexistă în arhitectura din Tbilisi și în arta modernă georgiană. Andrea Baotić-Rustanbegović (Bosnia și Herțegoina, Sarajevo) a deschis ultimul panel cu o lucrare despre discursul orientalist în producția artistică din Bosnia și Herțegovina sub administrația Austro-Ungară (ante 1908). Sandra Bradvić (Elveția, Berna) s-a folosit de exemplul Centrului de Artă Contemporană din Sarajevo (SCCA) pentru a examina critic rolul pe care atât curatorii occidentali cât și cei din Orient l-au jucat în procesul de emancipare și mistificare a artei contemporane din estul Europei. Nikola Bojić (Croația, Split) a încercat să determine poziția palatului lui Dioclețian din Split în contextul discursului arhitectural postbelic prin analizarea lucrărilor arhitectului olandez Jacob Bakema, și al grupului internațional din care făcea parte, Team 10. În final, Dragana Modrić a discutat despre subiectivizarea politică în creația artistului libanez Walid Raad și despre inițiativele asemănătoare ale grupurilor de artiști contemporani din spațiul ex-iugoslav.

În ultima zi, organizatorii au pregătit un tur al galeriei Emanuel Vidović, al muzeului orașului și al Galeriei de Arte Frumoase din Split, marcând astfel încheierea unei întâlniri interculturale fructuoase între tineri cercetători.

Iuliana Damian

Vizita profesorului Steve Yates la București

Profesorul Yates din Albuquerque, New Mexico, este o personalitate marcantă și complexă în domeniul istoriei fotografiei moderne, conferențiar internațional, curator de expoziții și muzeograf, fondator al departamentului de fotografie de la Museum of New Mexico și autor al unui impresionant număr de studii

și cărți de specialitate, el însuși la bază plastician, devenit artist fotograf, specialist în opera și activitatea didactică a lui László Moholy-Nagy. A făcut cercetări și a organizat expoziții cu piese din opera lui Aleksandr Rodchenko, Betty Hahn, Joel-Peter Watkin, Eliot Porter, Alexander Macijauskas, Paul Caponigro și Moholy-Nagy. Este autorul câtorva lucrări fundamentale: *Poetics of Space – A Critical Photographic Anthology*; *Alexander Rodchenko: Modern Photography*, *Photomontage & Film*; *Idea Photographic – After Modernism* (lucrare on line); *Betty Hahn – Photography or maybe not*.

Ca bursier Fullbright a călătorit în peste 26 de țări, multe din fostul lagăr socialist precum Rusia, Belarus, Ucraina, Lituania, Letonia, Ungaria, Republica Cehă etc., unde a susținut *master classes* și a organizat expoziții, luând contact și familiarizându-se cu mișcarea artistică a contemporaneității, fără însă a ignora tradițiile, muzeele și colecțiile de artă clasică.

În perioada de formare a beneficiat de îndrumarea și încurajarea unuia dintre părinții studiilor de istoria fotografiei, Beaumont Newhall, întemeietor al departamentului de fotografie al Muzeului de Artă Modernă (MoMA) din New York, și primul autor al unei istorii complete a fotografiei, *The History of Photography from 1839 to the Present* (1937), ce s-a bucurat de multe ediții, revizuite și adăugite.

De când l-am cunoscut pe Steve Yates, în 2002, la întâlnirea anuală ORACLE a curatorilor și istoricilor fotografiei – ce s-a desfășurat atunci la Köln – și apoi la următoarele întruniri de același fel, am fost impresionat de căldura și de insistența cu care povestea despre magistrul ce l-a îndrumat pe calea studiului fotografiei contemporane fără a neglija perioadele istorice. Recunoștința față de un profesor care, cu delicatețe și diplomație, a știut să-i trezească interesul pentru un gen marginal în perioada sa de formare și care l-a tratat ca pe un coleg mai tânăr, este rară. Aceasta mi l-a făcut simpatic și m-a determinat să-l invit să țină prelegeri la București, unde putea să întâlnească și studenții de la Secția Foto-Video a Universității de Arte, cărora să le împărtășească din experiența sa. A acceptat imediat propunerea și, înaintea unui turneu mai lung de conferințe și expoziții ce le avea programate la Moscova, a făcut o escală de 7 zile în Capitala noastră, în intervalul 10–17 mai 2015.



Prima expunere – intitulată: *Proto Modern Photography: Innovators of Modernist Discourse* – a susținut-o, pe 12 mai 2015, în Amfiteatrul „Ion Heliade Rădulescu” al Bibliotecii Academiei Române. În

preambul, a fost conturat profilul magistrului său și s-a evidenția aportul acestuia la analiza estetică a fotografiei istorice sau a celei moderne prin asimilarea acestora în zona plasticii, pe poziții de egalitate. Prezentarea a fost completată de o profundă analiză a începuturilor fotografiei moderne.

În conferința intitulată: *László Moholy-Nagy: Photographic Paradigm for the Next Century*, ce a fost susținută, pe 14 mai, în amfiteatrul Universității Naționale de Arte, dr. Yates a prezentat modul în care complexul artist a întrebuințat fotografia ca important mijloc de expresie plastică, depășind limitele epocii prin folosirea ei în fotomontaje, tipărituri, picturi, filme, sculpturi cinetice și un întreg repertoriu al artelor vizuale.

Ambele expuneri au fi însoțite de foarte iteresante proiecții de imagini din arhiva personală sau din arhive muzeale ori din acelea, greu accesibile, ale descendenților artiștilor despre care s-a vorbit. Ambele prezentări s-au bucurat de succes și au oferit audienței posibilitatea de a intra în dialog cu oaspetele care a răspuns, cu amabilitate, la toate întrebările, dând explicații suplimentare asupra unor anumite aspecte ce nu fuseseră suficient dezvoltate în expunere. Redăm în anexă rezumatele celor două conferințe.

Profesorul Yates a beneficiat și de două zile de documentare la Cabinetul de Stampe al Bibliotecii Academiei Române și la Secția Colecții Speciale de la Biblioteca Națională a Românei unde a admirat fotografii de Szathmari, Duschek, Mandy, Spirescu, Berman și N. Ionescu.

O seară de muzică clasică la Ateneul Român – unde a fost impresionat atât de măiastra interpretare a Filarmonicii, cât și de fastul sălii, și o excursie de studii la Sinaia și Bran pentru a vizita reședințele regale, Castelul Peleș și Castelul Bran, au completat, în mod strălucit, șederea distinsului oaspete în țara noastră.

Adrian-Silvan Ionescu

ANEXE

Library of the Romanian Academy
Bucharest, May 12, 2015

Proto Modern Photography: Innovators of Modernist Discourse
with a special foreword by preeminent historian Beaumont Newhall

The first two decades of the twentieth century were revolutionary for all the arts. They were years of experimentation, and a search for new direction. Painters turned towards the abstract, architects towards the functional, musicians towards the atonal and writers towards reshaping of literary forms.

During this time Modern photography emerged through the efforts of photographers and critics in the mainstream of Modern art Movements. Some began to question the function of the camera and to redefine the position of photography among the arts.

From their pioneering work came a revitalization of photography and its ultimate recognition as an independent art with its own characteristics and virtues. By the 1920s, photography was an integral part of progressive art movements sweeping across Europe and America.

The formative history of early modern photography during the first decades of the twentieth century from classical and experimental origins. From original research for the first thematic exhibition introducing a new field of scholarship and study in the history of art and photography.

Fine Arts University
Bucharest, May 14, 2015

László Moholy-Nagy:
Photographic Paradigm for the Next Century

László Moholy-Nagy discovered a wide range of photographic forms of expression through experiments in thirteen mediums, modern technologies and materials. Trained in classical art disciplines, he explored beyond the

limitations of individual mediums. Expanding traditional boundaries into new forms of photographic expression. From modern photomontage to photograms and kinetic light sculpture, to film, theatre, painting, drawing printmaking and unprecedented combinations of modern media.

Unpublished research conducted in over a hundred art collections, personal archives, libraries and museums around the world provides various aspects of life, education and influences on the artist. Beginning in Bácborsód, Mohol, Szeged and Budapest in the Austro-Hungarian Empire, Moholy-Nagy schooled and began to introduce the modern world of expression with artists and writers. After entering the First World War, he left the failed Hungarian Revolution for Germany.

Exhibiting in Berlin, a few years later Director Walter Gropius invited him to join the newly formed Staatliches Bauhaus in Weimar and Dessau from 1923 to 1927 before they both resigned. Developing new directions in modern art, designing the series of Bauhaus Bücher (books) with photographs, Moholy-Nagy created new pedagogical paths in practice, teaching and theory. Invited to establish a "new Bauhaus" in Chicago, he founded the Institute of Design after leaving Europe and Great Britain in 1937.

A wide diversity of modern photographic expression became the center of Moholy-Nagy's multifaceted vision as a modernist. His photographic innovations in all media further laid the groundwork for transdisciplinary art practices expanding contemporary art in the late twentieth century into the new century.

© Steve Yates

„Întâlnirile de miercuri", 25 februarie 2015, Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu" al Academiei Române – dr. Manuela Cernat, *Elena Văcărescu și filmul*; dr. Ruxanda Beldiman, *Reședința de vară a tsarilor Bulgariei de la Euxinograd. Însemnări pe marginea unor cercetări de arhivă*

Conferințele organizate de către Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu" al Academiei Române în cadrul deja consacratelor „Întâlniri de miercuri", oferă de fiecare dată prilejul unor dezbateri vii, prilejuite de cercetările titularilor Institutului.

Cercetătoarea Manuela Cernat s-a oprit asupra unui subiect încurajator pentru aprofundări viitoare, legat de activitatea puțin cunoscută a Elenei Văcărescu în domeniul sprijinirii artei cinematografice. Despre acest personaj s-a scris îndestul, atât din punct de vedere al idilei nefericite cu principele moștenitor Ferdinand al României, în ultimii ani ai secolului al XIX-lea, cât și din punct de vedere al activității sale literare pusă în operă după stabilirea definitivă în Franța. Nu în ultimul rând, acțiunile de diplomație culturală în sprijinul României au reprezentat o parte importană a operei publice a Elenei Văcărescu, aceasta fiind mai puțin studiată până acum.

La începutul perioadei interbelice, traseul profesional al scriitoarei de origine română și limbă franceză, membră de onoare a Academiei Române și laureată a Academiei Franceze, se intersecta cu acela al cărturarului și istoricului de artă George Oprescu, amândoi regăsindu-se ca titulari ai Comitetului Internațional al Cinematografiei, cu sediul la Geneva. De altfel, cei doi aveau o bogată experiență în domeniul diplomației culturale, deoarece îndeplineau funcțiile de secretar general al Asociației Române (Elena Văcărescu) și secretar general al Comisiei de Cooperare Intelectuală (George Oprescu), ambele instituții aflate în subordinea Societății Națiunilor.

Alături de Nicolas Pillat, Elena Văcărescu întemeia Comitetul Internațional pentru Difuzarea Artei și Literaturii Cinematografice (CIDALC), care organiza o primă ediție a unui concurs de filme documentare, în cadrul căreia românul Ion Cantacuzino prezenta scenariul unui film despre Dunăre. De asemenea, într-o conferință dedicată rolului cinematografiei, Elena Văcărescu critica rolul propagandistic pe care cinematografia sovietică îl imprima filmului.

Expunerea coerentă și plină de energie a Manuelei Cernat poate fi considerată un punct de plecare către cercetări viitoare, atât legate de biografia Elenei Văcărescu, cât și de evoluția cinematografiei în Europa.

Cu un caracter, de asemenea, inedit, comunicarea distinsei cercetătoare Ruxanda Beldiman a adus în atenția celor prezenți splendoarea reședinței estivale a țarilor Bulgariei, de la Euxinograd. Castelul de la Euxinograd, aflat la 8 km de Varna, într-o regiune plină de liniște și pitoresc, i-a oferit un bun prilej autoarei pentru a dezvolta o paralelă cu reședințe regale asemănătoare din România, precum castelul Peleș.

În 1882, domeniul pe care se va ridica reședința între 1890 și 1898, intra în proprietatea principelui domnitor al Bulgariei, Alexandru de Battenberg, de la care era preluat, după abdicarea acestuia, de urmașul

său, țarul Ferdinand de Saxa Coburg, care avea să inițieze construirea castelului. Datorită bunelor relații personale între familiile domnitoare în România și Bulgaria, cel puțin până în 1913, familia regală română a vizitat reședința de la Euxinograd, după cum Ferdinand al Bulgariei vizita deseori România, fiind primit de regele Carol I și de regina Elisabeta, atât la București, cât și la Sinaia.

Ruxanda Beldiman a îmbinat inspirat cercetările din arhive cu studiul pe teren, în condițiile oferite de proiectul comun dintre Institutul de Istoria Artei de la București și Institutul omolog de la Sofia, și ca o prelungire firească a interesului autoarei pentru studiul reședințelor regale din România. Comunicarea a fost însoțită de imagini ilustrative, unele de epocă, altele realizate chiar de vorbitoare. Considerațiile prezentate anunță un interesant și necesar atelier de studiu comparativ asupra instituțiilor regale din România și Bulgaria în epoca edificării statelor naționale.

Alin Ciupală